প্রকাশক :
শ্রীসুধাংশুশেখর দে
দে'জ পাবলিশিং
১৩ বঙ্কিম চ্যাটার্জি স্ট্রীট
কলকাতা ৭০০০৭৩

প্রচ্ছদ :
প্রবীর সেন

মুদ্রাকর :
তপনকুমার পান
পূর্ণিমা প্রিণ্টার্স
৪বি, ঈশ্বর মিল লেন
কলকাতা ৭০০০০৬

উৎসর্গ

বাল্যকালে যিনি আমাকে নাট্যাভিনয় শিখিয়েছিলেন। যাঁর শিক্ষাধীনে থেকে বহু নাটকের বহু চরিত্র অভিনয় করেছি এবং অভিনয়ের ভিতর দিয়েই নাটকের রূপ-রস উপভোগ করতে শিখেছি। নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যাভিনয়ের প্রতি আমার এত ভালবাসার মূলে যাঁর প্রবর্তনা সেই পরমপূজনীয় দাদা—

শ্রীকৃষ্ণগোবিন্দ চট্টোপাধ্যায়ের

করকমলে

এই গ্রন্থখানি ভক্তি-অবনত চিত্তে অর্পণ করলাম।

গ্রন্থকারের অন্যান্য রচনা

নাটক প্রযোজনা ও পরিচালনা

এরিষ্টটলের পোয়েটিক্‌স ও সাহিত্যতত্ত্ব

নাট্য-সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার (৫ম খণ্ড)

নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা

রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যের ভূমিকা

নাটক ও নাটকীয়ত্ব

নাটকের রূপ-রীতি ও প্রয়োগ

রাজা ইডিপাস (অনুবাদ)

হোরেসের 'আর্স পোয়েটিকা'

মহাকাব্য জিজ্ঞাসা

শিল্পতত্ত্ব পরিচয়

ক্রোচের এস্থেটিক ও এসেন্স অফ্‌ এস্থেটিক

ক্রোচের শিল্পতত্ত্ব (অনুবাদ)

সংগীতে সুন্দর (")

শিল্পদর্শন ও সাহিত্য-সমালোচনা

নিবেদন

পশ্চিমবঙ্গ নৃত্য-নাট্য-সংগীত একাডেমিতে নাট্যবিভাগের প্রধান অধ্যাপক পদে নিযুক্ত হওয়ার পরে নাট্য বিভাগের 'ডীন' নটস্বর্য শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী মহাশয় যখন আমার উপর নাট্যতত্ত্ব, রসতত্ত্ব, সমালোচনাতত্ত্ব, নাটক, নাটকের ইতিহাস এবং নাট্যরচনাতত্ত্ব অধ্যাপনার ভার অর্পণ করেন তখন আমি অবিমিশ্র আনন্দ বা স্বস্তি বোধ করিনি। কারণ, উল্লিখিত বিষয়গুলির মধ্যে প্রায় সবগুলি—যেমন রসতত্ত্ব, নাট্যতত্ত্ব, সমালোচনাতত্ত্ব, দেশী বিদেশী নাটক ও নাটকের ইতিহাস প্রভৃতি বিষয় সম্বন্ধে মোটামুটি পড়াশোনা থাকলেও একটি বিষয় ছিল সম্পূর্ণ অপরিচিত। সেই অপরিচিত বিষয় হচ্ছে—নাট্যরচনাতত্ত্ব (প্লে-রাইটিঙ ও স্ক্রিন্-রাইটিঙ)। নৃত্য-নাট্য-সংগীত একাডেমি—বিশেষতঃ নাট্যমহাবিদ্যালয় যেমন বাংলাদেশে—বাংলায় কেন ভারতবর্ষে—এই প্রথম, তেমনি এই বিষয়টিও শিক্ষনীয় বিষয়-রূপে—পাঠ্যহিসাবে—সম্পূর্ণ নতুন। কলেজে বা বিশ্ববিদ্যালয়ে নাটক পড়ানোর জন্যে যেটুকু নাট্যতত্ত্ব জানতে হয়, আমাদের মত সাধারণ অধ্যাপকরা ততটুকুই জেনে থাকি এবং তা সাধারণ জানা বলতে যা বোঝায় তার বেশী কিছু নয়। সেই জানা দিয়ে আর যাই করা যাক—নাট্যরচনাবিদ্যা শিক্ষা দেওয়া সম্ভব নয়। তার জন্য চাই নাট্যতত্ত্বের বিশেষ জ্ঞান—বিশেষ দিক থেকে—নাট্যকারের সমস্যার দিক থেকে অর্থাৎ রচনা-সমস্যার দিক থেকে নাট্যবিজ্ঞানের অনুশীলন— এক কথায় নাট্যরচনাতত্ত্বের উপরে যত প্রামাণিক গ্রন্থ লেখা হয়েছে সেই সব গ্রন্থের নিবিড় পরিচয়। কোথায় আমাদের তেমন নিবিড় পরিচয়ের প্রয়োজন এবং তেমন পরিচয়? আমেরিকার ও ইউরোপের বিভিন্ন বিশ্ববিদ্যালয়ের নাট্যকে ফলিত কলাবিদ্যারূপে পাঠ্যতালিকায় স্থান দেওয়ার পর থেকে নাট্যরচনাতত্ত্ব বিষয়ে সেই সব দেশে প্রচুর গ্রন্থ রচিত হয়েছে। এই সব গ্রন্থে নাট্যতত্ত্বের বিশেষ বিশেষ সমস্যা যত ব্যাপক ও গভীরভাবে আলোচনা করা হয়েছে নাট্যতত্ত্বের সাধারণ গ্রন্থে সেভাবে করা হয়নি। যেহেতু এই গ্রন্থগুলি বিশেষ উদ্দেশ্যে লেখা—রচয়িতার সমস্যার দিক থেকে নাট্যতত্ত্ব পর্যালোচনা করার জন্য লেখা—নাট্যতত্ত্ব বিষয়ক হলেও এরা একটু স্বতন্ত্র। এই সব গ্রন্থের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় ছিল না বলেই আমি অবিমিশ্র স্বস্তি পাইনি।

এই নতুন পরিস্থিতির সঙ্গে বোঝাপড়া করার জন্য নতুন করে আবার, নাট্যতত্ত্বের পড়াশোনায় মন দিতে হল। পড়ানোর ভার দিয়ে যিনি সমস্যায় ফেলেছিলেন তিনিই সমস্যার সমাধানে অনেকখানি সাহায্য করলেন। তাঁর বহুমূল্য গ্রন্থাগারে এই বিষয়ে যত গ্রন্থ ছিল সবই আমাকে দিলেন এবং সঙ্গে সঙ্গে দিতে

লাগলেন 'নির্দেশ'। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের গ্রন্থাগার, জাতীয় গ্রন্থাগার, একাডেমির গ্রন্থাগার থেকেও আবশ্যক গ্রন্থাদি সংগ্রহ করলাম। এইভাবে বাধ্য হয়েই আমাকে নাট্যরচনাতত্ত্ব বিষয়ক উল্লেখযোগ্য গ্রন্থগুলির সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় স্থাপন করতে হল। বলা বাহুল্য, দৈনন্দিন পঠন-পাঠনের ভিতর দিয়ে পরিচয় খানিকটা ঘনিষ্ঠতর হতে বাধ্য। এজন্য আমার কোন কৃতিত্ব নেই; অবস্থা বা অভ্যাসের স্বাভাবিক ফল হিসাবেই তা হয়েছে—ছাত্রছাত্রীদের শেখাতে শেখাতেই আমি শিখেছি এবং এখনও শিখছি। আমার পরীক্ষা হচ্ছে প্রতিদিন ক্লাসে এবং ক্লাসের বাইরেও। পরীক্ষা দিচ্ছি মুখে এবং লিখে—বক্তৃতায় ও গ্রন্থরচনায়। এই পরীক্ষারই ফল—নাট্যসমালোচনার গ্রন্থগুলি।

নাটক লেখার মূলসূত্র গ্রন্থখানি বিশ্বরূপা থিয়েটারে-প্রদত্ত একটি বক্তৃতার অতি-পরিবর্ধিত রূপ। বলা বাহুল্য ঐ বক্তৃতায় নেই এমন অনেক কিছু যেমন এখানে আছে তেমনি আছে বক্তৃতার ধরণটি এবং বহুসংখ্যক "উদ্ধৃতি"। বক্তৃতা-ঢঙে-লেখা এবং লেখার মধ্যে বহু উদ্ধৃতি যাঁদের পছন্দ হবে না তাঁদের কাছে আমি প্রথমেই মার্জনা ভিক্ষা করছি এবং সবিনয়ে জানাচ্ছি—বক্তৃতার ক্ষেত্রে যার জন্ম তার হাবভাবে বক্তৃতার ধরণটি সহজাত; আর ইচ্ছা করেই আমি বহু উদ্ধৃতি দিয়েছি এই কারণেই—যে আমি নিজেকে পিছনে রেখে পূর্বাচার্যদেরই সামনে আসন দিতে চেয়েছি এবং তাঁদের কথা তাঁদের নিজের ভাষাতেই যথাসম্ভব শোনাতে চেয়েছি। বেশী উদ্ধৃতি দিয়েছি আরও একটি কারণে। আমার এই গ্রন্থখানি যে সব নবীন নাট্যকার-সমালোচক-অধ্যাপক বিশেষতঃ শিক্ষার্থীদের উদ্দেশ্যে লেখা, তাঁদের কাছে আমার মতের চেয়ে বিখ্যাত নাট্যবিদের উক্তির মূল্য অনেক বেশী বলেই তাঁরা উদ্ধৃতি পেলে অর্থাৎ বহুজনের সিদ্ধান্ত এক জায়গায় গোছানো পেলে খুশীই হবেন। এ কথা সত্য বটে যে বহু উদ্ধৃতি দেওয়ায় লেখকের নিজের উপরে অনাস্থার ভাবটাই প্রতিফলিত হয়ে থাকে, কিন্তু এ কথাও সত্য যে লেখকের এই মনোভাবের জন্য পাঠকের দায়িত্বও কম নয়। পাঠকরা যেখানে বেশী করে উদ্ধৃতি চান, লেখকেরা সেখানে জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে পরমত সংগ্রহে আগ্রহী হয়ে থাকেন। তবে উদ্ধৃতি-প্রবণতা অর্থাৎ—নজির মিলিয়ে চলার অভ্যাস প্রত্যেক দেশেই বেশী কম আছে—তবে আমাদের একটু বেশী—এই যা পার্থক্য।

পাঠকদের কাছে আমার বিশেষ নিবেদন এই যে নাট্যরচনাতত্ত্ব-বিষয়ক গ্রন্থ বাংলা সাহিত্যে এই প্রথম—এই কথাটা মনে রেখে, প্রথম প্রচেষ্টার স্বাভাবিক ত্রুটিবিচ্যুতি তাঁরা যেন নিজগুণে ক্ষমা করেন। একটু গুণগ্রাহী

হলেই তাঁরা দেখতে পাবেন 'নাটক লেখার মূলসূত্র' গ্রন্থে আমি শুধু মত সংগ্রহ করেই ক্ষান্ত হইনি, মতগুলির মূল্যও যথাসম্ভব বিচার করতে চেষ্টা করেছি। আর একটি নতুন কাজও করেছি—ভরতকৃত নাট্যশাস্ত্র থেকে নাট্য রচনা-সূত্র উদ্ধার করে আধুনিক নাট্যতত্ত্বের পরিপ্রেক্ষিতে সূত্রগুলির মূল্য যাচাই করতে চেষ্টা করেছি। এ চেষ্টাও এই প্রথম। নাট্যতত্ত্বে ভরতের দান সম্বন্ধে পূর্ণাঙ্গ একখানি গ্রন্থ লেখার ইচ্ছা আমার আছে ; কবে সে ইচ্ছা পূর্ণ হবে জানিনা। একথা সত্য—এই গ্রন্থে ভরতের দানের সামান্য অংশই স্থান পেয়েছে, তবু এ কথাও সত্য এখানেই প্রথম ভরত আধুনিক নাট্যশাস্ত্রীদের পাশে বসে সিদ্ধান্ত শোনাবার সুযোগ পেয়েছেন। শয়তানকেও তার পাওনা মিটিয়ে দেওয়া উচিত—এ প্রবাদটিকে আশা করি পাঠক অস্বীকার করবেন না।

এই গ্রন্থরচনায় অনেকেই অনেকভাবে আমাকে সাহায্য করেছেন। নটসূর্য শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী মহাশয়ের সাহায্যের ও প্রেরণার কথা আগেই বলেছি। তাঁর ঋণ অপরিশোধ্য। বিশ্বরূপা নাট্যোন্নয়ন পরিকল্পনা সমিতি নাটক লেখার মূলসূত্র বিষয়ে বক্তৃতা দিতে আহ্বান জানিয়ে এবং প্রবন্ধাকারে বক্তৃতাটি 'বিশ্বরূপা মার্কারি পত্রিকায়' প্রকাশ করে আমার রচনা-ইচ্ছাকে সক্রিয় করেছিলেন, সেজন্য সমিতির সভ্যদের কাছে আমি কৃতজ্ঞ। প্রাচীন নাট্যকারদের এবং সমালোচকদের অনেকেই প্রবন্ধটিকে গ্রন্থাকারে পরিণত করতে প্রেরণা জুগিয়েছেন, তাঁদেরও আমি ধন্যবাদ জানাচ্ছি। বিশেষ করে ধন্যবাদ জানাচ্ছি নাট্যকার শ্রীমন্মথ রায়, নাট্যকার বিধায়ক ভট্টাচার্য এবং চিত্র-পরিচালক শ্রীপ্রফুল্ল রায় মহাশয়কে। সহকর্মীরাও আমাকে নিত্য উৎসাহ জুগিয়েছেন। একাডেমির সহকর্মীদের মধ্যে শ্রীযুক্তা সুষীমা দাসগুপ্ত এবং শ্রীসুধাংশুকুমার সান্যাল মহাশয়ের নাম বিশেষ করে মনে পড়ছে। আচার্য গিরিশচন্দ্র সংস্কৃতি ভবনের (স্নাতকোত্তর বাংলা অধ্যাপনা ও গবেষণা কেন্দ্র) সহকর্মীদের সকলকেই আমি আন্তরিক ধন্যবাদ জানাচ্ছি। নিবেদন ইতি—

সাধনকুমার ভট্টাচার্য

ক্ষীরোদা স্মরণ
৪৯, শরৎ বসু রোড, সুভাষ নগর।
কলিকাতা-২৮
মাঘ, ১৩৬৬

ভূমিকা

ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য মহাশয়ের "নাটক লেখার মূলসূত্র" গ্রন্থখানি পড়ে আমি খুবই আনন্দ পেলুম। আনন্দ পেলুম বিশেষতঃ এই কারণে যে বাংলা সাহিত্যে—ভারতীয় অন্যান্য সাহিত্যে আছে কি না জানিনে—এই জাতীয় গ্রন্থ এই প্রথম প্রকাশিত হল। এ কথা ঠিক—বাংলা সাহিত্যে নাট্যতত্ত্বের বিভিন্ন দিক নিয়ে প্রবন্ধ লেখা হয়েছে একাধিক, নাট্য-সমালোচনা গ্রন্থে এবং নাটকের ইতিহাস জাতীয় গ্রন্থেও তত্ত্ব সম্বন্ধে প্রাসঙ্গিক আলোচনাও রয়েছে যথেষ্ট, কিন্তু যাকে বলা যেতে পারে নাট্যতত্ত্বের সম্পূর্ণাঙ্গ গ্রন্থ, তেমন কোন গ্রন্থ আমাদের নেই; আরো বিশেষ করে নেই—নাট্যরচনাবিধি-বিষয়ক গ্রন্থ—"থিওরি অফ প্লে-মেকিং এ্যাণ্ড স্ক্রিন্-রাইটিং" ধরণের কোন গ্রন্থ। নাট্যতত্ত্বের সাধারণ ও বিশেষ আলোচনার এই শোচনীয় অভাব মেটাবার জন্য ডঃ ভট্টাচার্য উদ্যোগী হয়েছেন—এ জন্য তিনি সকলেরই ধন্যবাদের পাত্র। অবশ্য এ কথা আমি বলছিনে যে তিনি আমাদের সবটুকু অভাব মিটিয়ে ফেলেছেন বা এই গ্রন্থের পরে আর কোন গ্রন্থ লেখার প্রয়োজন হবে না; আমি শুধু এই কথাটাই বলতে চাই যে এই গ্রন্থে ডঃ ভট্টাচার্য নাট্যতত্ত্বের বিশেষ আলোচনার সূত্রপাত করেছেন। যেমন তাঁর 'নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার' গ্রন্থমালা বাংলা নাটকের সমালোচনায় নতুন ধারা সৃষ্টি করেছে, তেমনি এই গ্রন্থখানিও বাংলা সাহিত্যে নতুন যোজনা।

আরো একটি কারণে আমি আনন্দ পেয়েছি। এই গ্রন্থে ডঃ ভট্টাচার্য শুধু যে ইউরোপ-আমেরিকার বিখ্যাত বিখ্যাত নাট্যতত্ত্ববিদদের সিদ্ধান্ত সংগ্রহ বা উদ্ধৃত করে সাধারণ পাঠকদের জ্ঞানের পরিধি সম্প্রসারিত করবার চেষ্টা করেছেন তা নয়, অতি আধুনিক নাট্যসূত্রকারদের সিদ্ধান্তের আলোকে ভারতের প্রাচীনতম নাট্য-শাস্ত্রকার ভরতের নাট্যসূত্রগুলির মূল্য পরীক্ষা করতে চেষ্টা করে অবশ্যকরণীয় একটি জাতীয় কর্তব্য সম্পাদন করেছেন। এই প্রচেষ্টা অবশ্যই প্রশংসনীয়। নাট্যতত্ত্বে ভরতের দান কি, এ সম্বন্ধে আজও কোন উল্লেখযোগ্য আলোচনা হয়নি। ইউরোপ আমেরিকার লেখকরা এ্যরিষ্টটলকেই কথায় কথায় স্মরণ করে থাকেন কিন্তু ভরতকে যতটুকু মর্যাদা দেওয়া উচিত কেউই আজ পর্যন্ত তা দেননি। নাট্যতত্ত্বের বিশেষ বিশেষ বিষয়ে ভরতের সিদ্ধান্ত যে উপেক্ষণীয় নয়—এ কথাটা স্মরণ করিয়ে দেওয়ার প্রয়োজন আছে। কথাটা স্মরণ করিয়েছেন এবং কিছুটা প্রমাণ করে দিয়েছেন বলে লেখককে ধন্যবাদ জানাচ্ছি।

এই প্রসঙ্গেই আমি বলতে চাই—নাট্যবিদ্যা নিয়ে আমাদের এই দেশে যে এককালে ব্যাপক ও গভীর আলোচনা হয়েছিল এ কথাটা বাংলার নবীন নাট্যকার, অভিনেতা, প্রযোজক ও নাট্যসমালোচক—সকলকেই বিশেষভাবে স্মরণ করানো দরকার। দরকার এ জন্য নয় যে অতীতকে হুবহু নকল করতে পারলেই বর্তমান সবল হয়ে উঠবে, দরকার এই জন্যই যে, ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে চিনলে, বর্তমানের নাট্যশিল্পীরা সহজেই এই কথাটি বুঝতে পারবেন—শিল্পীকে শিল্পীপদবাচ্য হতে গেলে বহু বিদ্যা অনুশীলন করেই তা হতে হবে—বহু সাধনা করেই সিদ্ধিলাভ করতে হবে এবং কোন একটি বিদ্যায় পারদর্শী হতে গেলে, বহু আনুষঙ্গিক বিদ্যা অভ্যাস করতে হবে। বলা বাহুল্য বিদ্যামাত্রেই বহুঅভ্যাসসাপেক্ষ। প্রতিভার ক'আনা সহজ প্রেরণা আর ক'আনা পরিশ্রম, সে তর্কে প্রবেশ না করেও নিঃসংকোচে এই কথাটা বলা যায় যে প্রতিভা অব্যক্ত রূপে শক্তির সম্ভাবনা মাত্র এবং ব্যক্তরূপে বিশেষ কর্মদক্ষতা। সাধনার দ্বারা এই কর্মশক্তিকে জাগাতে না পারলে প্রতিভা অব্যক্ত—অর্থাৎ অসংকল্প হয়েই থাকে। সত্য বটে—সহজাত বিশেষত্বকে কেউই অস্বীকার করতে পারেন না এবং করেনও না; কিন্তু একথাও সত্য—সহজাত বিশেষত্ব বীজের মতো, অনুকূল ক্ষেত্র ও পরিবেশ না পেলে অঙ্কুরিত ও বিকশিত হতে পারে না। সহজাত শক্তির সঙ্গে সাধনার সংযোগ ঘটলে তবেই প্রতিভার বিকাশ সম্ভব হয়। প্রতিভা শক্তিরই সুদুর্লভ রূপ। শক্তি সাধনাসাপেক্ষ এবং সাধনাতেই সিদ্ধিলাভ।

অবশ্য কেউ যেন মনে না করেন যে সাধনাতেই সিদ্ধি—এ কথা বলায় ব্যক্তির সহজাত সংস্কারের বিশেষত্বকে উপেক্ষা করা হচ্ছে। মাটির ঢেলা ও কাচমণির আলোক প্রতিফলন-ক্ষমতা যে এক নয় এ কথা কে না জানে? আজন্ম জড়বুদ্ধির সঙ্গে স্বাভাবিকবুদ্ধির পার্থক্য আছে—এ কথা কে না স্বীকার করবে? তবে যে কথাটা এখানে বলতে চাই সে এই যে বিশেষত্ব স্বীকার করার অর্থ সাধনার প্রয়োজন অস্বীকার করা নয়, শিক্ষাভ্যাসের প্রয়োজনকে হেয় করা নয়, বরং এই কথাই স্বীকার করা যে সহজাত বিশেষ ক্ষমতাকে শিক্ষাভ্যাসেরই সাহায্যে প্রতিভায় পরিণত করতে হয়। আচরণবাদীরা যত বড় গলা করেই বলুন না কেন—তারা অনায়াসেই উকিলকে কবিতে এবং কবিকে উকিলে পরিণত করতে পারেন, অর্থাৎ সহজাত বিশেষত্বকে গৌণ করে শিক্ষাভ্যাসকে যতই মুখ্য করে দেখান, শিক্ষাভ্যাসের তথা নিয়ন্ত্রণের প্রভাবে সহজাত ধাতুপ্রকৃতিকে কতখানি রূপান্তরিত করা সম্ভব—এ প্রশ্নের মীমাংসা আজও সন্তোষজনক হয়নি। শুধু শিক্ষাভ্যাসের প্রভাবেই কোন

লোককে বাল্মীকি-ব্যাস-কালিদাস-রবীন্দ্রনাথ, হোমার-ভার্জিল-দান্তে-শেক্সপীয়র-ইবসেন তৈরি করা যায়—এ কথা যেমন সত্য নয়, তেমনি সত্য নয় এই কথাটিও যে বিনা শিক্ষাভ্যাসেই তাঁদের সহজাত শক্তি প্রতিভায় পরিণত হয়েছে। আমরা শক্তিমানের শক্তি দেখে মুগ্ধ হই, কিন্তু শক্তি সাধনার ইতিহাস তলিয়ে দেখতে যাইনে। তাই প্রতিভাকে আমরা সাধনা-নিরপেক্ষ অলৌকিক কৃপা বা শক্তি বলেই বন্দনা করে থাকি। সে যাই হোক ধাতুপ্রকৃতি ও সাধনা অর্থাৎ শিক্ষাভ্যাস দু'টোর কোনটাই যে উপেক্ষণীয় নয়—এ কথাটা আমাদের ভুলে গেলে চলবে না।

যদিও, প্রত্যেক মানুষেরই মধ্যে চিন্তাশক্তি ও কল্পনা শক্তি—যুক্তিবৃত্তি ও কল্পনাবৃত্তি রয়েছে অর্থাৎ তেমন কোন দার্শনিক বৈজ্ঞানিক পাওয়া যাবে না যাঁর মধ্যে কল্পনাশক্তির লেশমাত্র নেই এবং এমন শিল্পী পাওয়া যাবে না যাঁর মধ্যে যুক্তিবিচার একটুও নেই, তবু এ কথাও মিথ্যা নয় যে কারো কারো মন বেশী যুক্তিপ্রবণ, কারো কারো মন বেশী কল্পনাপ্রবণ। এই প্রবণতা বা ধাতুপ্রকৃতি মস্তিষ্কের বিশেষ স্নায়ু-সংগঠনের ফল, অথবা পরিবেশের প্রভাবের ফল কি না, সে বিচারে প্রবৃত্ত হতে চাইনে, এই শুধু বলতে চাই যে—দার্শনিক-বৈজ্ঞানিকের মানসিক প্রকৃতিকে এবং শিল্পীর মানসিক প্রকৃতিকে বিশেষ প্রবণতার ভিত্তিতে পৃথক করতে গেলে আমরা দেখব দার্শনিক-বৈজ্ঞানিকের মন অধিক পরিমাণে যুক্তি-বিশ্লেষণ প্রবণ এবং শিল্পীর মন অধিক পরিমাণে কল্পনাপ্রবণ। দার্শনিক বা বৈজ্ঞানিক কৃতী হন—পর্যবেক্ষণ ও মননশক্তির গুণে, আর শিল্পী কৃতী হন পর্যবেক্ষণ ও কল্পনাশক্তির উৎকর্ষে—"ইন্‌টুইশানের" বা "এক্‌স্‌প্রেশানের" ক্ষমতায়। সমস্ত জ্ঞানের ও ধ্যানের মূলে রয়েছে—রূপসংস্কার—রূপের অভিজ্ঞতা। এই সংস্কার বা অভিজ্ঞতা জন্মে পর্যবেক্ষণ থেকে। দার্শনিক বৈজ্ঞানিক পর্যবেক্ষণলব্ধ বিষয়জ্ঞানকে তত্ত্বে পরিণত করেন, শিল্পী পর্যবেক্ষণলব্ধ রূপসংস্কার থেকে নতুন নতুন রূপ কল্পনা করেন। একের কাজ নির্লিপ্তভাবে বিষয়ের স্বরূপ বিচার, অন্যের কাজ আত্মবাসনায় বাসিত করে বিষয়কে সৃষ্টি করা অর্থাৎ রূপ কল্পনা করা—'এমপ্যাথি'তে বিষয়ের সঙ্গে একাত্মক হওয়া। মোটকথা, দার্শনিক-বৈজ্ঞানিকে মনন-প্রবৃত্তি প্রধান এবং শিল্পীতে কল্পনা প্রবৃত্তি প্রধান।

অতএব যিনি কুশলী শিল্পী হতে ইচ্ছুক তাঁকে অবশ্যই কল্পনাশক্তির অনুশীলনে যত্নবান হতে হবে—ভাবের রূপ প্রত্যক্ষ করতে হবে এবং রূপ-রচনার কৌশল অভ্যাস করতে হবে। মনে রাখা দরকার—নাট্যকার, অভিনেতা

এবং সমালোচক সকলেই ধাতুপ্রকৃতিতে এক—যদিও প্রত্যেকেরই কাজ ভিন্ন ভিন্ন। নাট্যকার কল্পনাবলে যে রূপরচনা করেন, অভিনেতা কল্পনাবলেই সেই রূপের সঙ্গে একাত্মক হয়ে রূপকে জীবন্ত করে তোলেন এবং সমালোচকও কল্পনাবলে সেই রূপের ধারণা এবং বুদ্ধিবলে ব্যাখ্যা করেন, রূপের উৎকর্ষ-অপকর্ষ বিচার করেন। এঁদের সকলেরই বিশেষত্ব—কল্পনাশক্তির প্রাধান্য। যে নাট্যকার কল্পনাহীন তিনি যেমন ভাল নাটক লিখতে পারেন না, তেমনি যে অভিনেতা কল্পনাশক্তিহীন তিনি দক্ষ অভিনেতা হতে পারেন না এবং যে সমালোচক কল্পনাশক্তিতে দুর্বল তিনি কখনও বড় সমালোচক হতে পারেন না। এই কারণেই যাঁরা শিল্পী গড়তে চান তাঁদের প্রথমেই শিক্ষার্থীদের ধাতুপ্রকৃতিটি পরীক্ষা করে দেখা দরকার; শিক্ষার্থীর জ্ঞানের শক্তি পরীক্ষা করার সঙ্গে সঙ্গে ধ্যানের শক্তি—রূপ-কর্মের ক্ষমতাও পরীক্ষা করা দরকার। তবে, আগেই বলেছি, ধাতু-প্রকৃতিই যথেষ্ট নয়; সহজাত শক্তিকে ব্যক্ত করতে ঐকান্তিক অনুশীলন চাই।

এখানেই শিক্ষাভ্যাসের প্রয়োজনের কথা আসছে। একথা যদি স্বীকার করা হয় নাট্যশাস্ত্রের পাঠাভ্যাসের প্রয়োজন আছে, তাহলে, নাট্যবিদ্যালয়ের প্রয়োজন এবং নাটক লেখার মূলসূত্র শ্রেণীর গ্রন্থের উপযোগিতাও অবশ্য স্বীকার্য। অসাধারণ প্রতিভার অধিকারী যাঁরা তাঁদের কথা চিরকালই স্বতন্ত্র, কিন্তু যাঁরা অসাধারণ নন তাঁদের সংখ্যাই বেশী এবং তাঁদের জন্য শিক্ষাদীক্ষার ব্যবস্থা অবশ্যই রাখতে হবে। ডঃ ভট্টাচার্যের 'নাটক লেখার মূলসূত্র' এই শেষোক্ত শ্রেণীর শিল্পীদের জন্যই লেখা হয়েছে। নাট্যকার, অভিনেতা, প্রযোজক, সমালোচক সকলেই এই গ্রন্থখানি পাঠ করে উপকৃত হবেন—বিশেষ করে নবীন নাট্যকার ও সমালোচকদের পক্ষে এ গ্রন্থখানি অবশ্য পাঠ্য, একথা আমি অকুণ্ঠচিত্তেই বলতে পারি।

আমি মনে করি, নাটক লেখার মূল সমস্যা সম্বন্ধে আধুনিক নাট্যকারদের বিশেষভাবে অবহিত হওয়া দরকার। কারণ তাঁদের মধ্যে যে পরিমাণ সমস্যা-চেতনা আছে সেই পরিমাণে রূপদক্ষতা নেই। অথচ বড় নাট্যকার হতে গেলে সমস্যা-চেতনার সঙ্গে রূপদক্ষতার সমন্বয় ঘটা চাই-ই চাই। এ কথা সত্য বটে যে যুগের প্রবৃত্তি এবং বিষয়ের প্রকৃতি নাটকের রূপ রীতিকে নিয়ন্ত্রিত করে থাকে,—সব নাটকই যে একই রকম রীতিতে লেখা হবে এমন কোন কথা নেই, কিন্তু এ কথাও সত্য যে নাটক যে রীতিতেই লেখা হোক নাটককে নাটক হতে গেলে একদিকে যেমন "দৃশ্য" বা অভিনেয় হতে

হবে—ঘটনার দীপ্ত রূপ দিয়ে দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে হবে—অন্যদিকে তেমনি নির্দোষ বা সুন্দর "শিল্পকর্ম" হতে হবে। শিল্প কর্মকে তখনই সুন্দর বা নির্দোষ বলা যায় যখন তার গঠনে কোন খুঁত থাকে না—অঙ্গযোজনায় সুসঙ্গতি বা সুষমা ফুটে ওঠে। নাটক দৃশ্য বলেই, নাটকে বহু দেশকালে-ব্যাপ্ত বিস্তৃত কাহিনীকে সংকীর্ণ দেশকালের আয়তনে 'Compressed' করে রূপ দিতে হয় বলেই, নাটকের বৃত্ত-গঠন খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। সকলেই স্বীকার করবেন Exposition, Continuity এবং Progression-এর সমস্যা নাট্যকারের পক্ষে যেমন কঠিন, ঔপন্যাসিকের পক্ষে তেমন কঠিন নয়। নাটক নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে অভিনেয় বলেই নাট্যকারকে Exposition, Continuity, Progression প্রভৃতি ব্যাপারে গুরুতর সমস্যার সম্মুখীন হতে হয়। তারপর ঘটনার পর ঘটনা সাজানোই যথেষ্ট নয়; ঘটনাকে বিশ্বাস্য করে তোলা আর এক সমস্যা। এই সমস্যার সমাধানে যে নাট্যকার যত কৃতিত্ব দেখাতে পারেন তিনি তত রূপদক্ষ বলে সম্মানিত হন। নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে কোন একটি কাহিনীকে continuity রক্ষা করে উপসংহারের লক্ষ্যের দিকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া বাস্তবিকই এক মহা সমস্যা। অনেকেই continuity রক্ষা করতে গেলে progression ঘটাতে পারেন না, আবার progression ঘটাতে পারলেও continuity রক্ষা করতে পারেন না। ঘটনাকে বিশ্বাস্য করে তুলতে, যে-পরিমাণে "logic and reality'র গণ্ডীর মধ্যে তাকে রাখা দরকার, অনেকেই সেই পরিমাণটি বজায় রাখতে পারেন না। আবার যাঁরা এই সব পরীক্ষায়ও উত্তীর্ণ হন—তাঁরা "action" কে উপযুক্ত মাত্রায় ঔৎসুক্যজনক বা দীপ্ত (intense) তথা নাটকীয় করতে পারেন না। এত দিকে সমান সতর্ক দৃষ্টি রাখতে পারলেই তবে ভাল নাটক লেখা সম্ভব। এই কারণেই নাট্যরচনার মূল সমস্যা সম্বন্ধে নাট্যকারদের অবহিত থাকা দরকার। নাট্যসমালোচকদেরও নাটক লেখার মূলসূত্র ভাল করে জানা দরকার। সমালোচনা সামান্যতঃ রচনারই মূল্যবিচার—উৎকর্ষ অপকর্ষ বিচার—রচনার দেহের ও আত্মার—দুয়েরই গুণাগুণ বিচার বটে কিন্তু বিশেষতঃ নাট্যসূত্রেরই প্রয়োগ, কারণ বিচার মাত্রই সূত্রসাপেক্ষ। নাট্যকারের প্রতিপাদ্য কি, কিভাবে তিনি বিষয়বস্তু বা দ্বন্দ্ব উপস্থাপিত করেছেন বিশেষ বিশেষ গঠন সমস্যার কিরূপ সমাধান করেছেন—exposition, continuity progression, tension, tempo climax, characterisation প্রভৃতি ব্যাপার নির্দোষভাবে সম্পন্ন করতে পেরেছেন কি না—এক কথায় নাটককে রূপে নির্দোষ বা সুন্দর এবং রসে চিত্তচমৎ-

কারী করতে পেরেছেন কি না এই সব প্রশ্নই সমালোচককে বিশেষভাবে আলোচনা করতে হয়। অতএব যে সমালোচক নাট্যসূত্র পড়বেন না তিনি কখনও শাস্ত্রসম্মত বিচার করতে পারবেন না—শুধু নিজের ভাল-লাগা মন্দ-লাগাকেই ব্যক্ত করবেন—নাটক বিশ্লেষণ করে অন্তর্নিহিত দোষগুণ দেখিয়ে দিতে পারবেন না।

অবশ্য নাট্যসূত্র পড়লেই যে বড় নাট্যসমালোচক হওয়া সম্ভব এ কথা আমি বলছিনে। শুধু সূত্রের জ্ঞান নিয়েই কেউ বড় সমালোচক হতে পারেন না। কারণ স্রষ্টার ধ্যানকে যিনি নিজের ধ্যানে পরিণত করতে পারেন না—স্রষ্টার সঙ্গে যিনি একাত্মক বা সহৃদয় হতে পারেন না, তিনি কি করে স্রষ্টার সৃষ্টি বিচার করবেন? রূপ ও রসের মূল্য বিচার তো শুধুমাত্র বুদ্ধিসাধ্য ব্যাপার নয়। যা সহৃদয়হৃদয়বেদ্য তাকে শুধু বুদ্ধি দিয়ে ধরা যায় না এবং তা যায় না বলেই, যে-সমস্ত সমালোচক ধ্যানদক্ষ নন—তন্ময়ীভবনযোগ্যতা যাঁদের কম, তাঁরা রূপ-রসের সম্পূর্ণ আদর্শ বা মাত্রা উপলব্ধি করতে পারবেন না। নাট্যসমালোচকের মধ্যে শুধু একজন পণ্ডিত থাকলেই চলবে না, একজন অভিনেতাকেও থাকতে হবে। নাট্য-সমালোচক একাধারে হবেন নাট্যতত্ত্ববিদ এবং অভিনেতা। এই দুয়ের সমন্বয় খুবই দুর্লভ আর দুর্লভ বলেই আমাদের নাট্য-সমালোচনায় আমরা যতটা ব্যক্তিগত ভাললাগা-মন্দলাগার উচ্ছ্বাস পাই ততটা নাটকের রস-রূপের পরিচয় বা বিচার-বিশ্লেষণ পাইনে। এই সমন্বয় তখনই সম্ভব যখন সমালোচক একাধারে শিল্পী ও শাস্ত্রী। বলা বাহুল্য শাস্ত্রী হতে গেলে সমালোচকের অবশ্যই শাস্ত্র জানতে হবে এবং নাটক লেখার মূলসূত্র জাতীয় নাট্যতত্ত্বের গ্রন্থ অবশ্যই পাঠ করতে হবে। আর একটি কথা বলেই আমি আমার বক্তব্য শেষ করছি। "নাটক লেখার মূলসূত্র" গ্রন্থে লেখক শুধু মঞ্চে অভিনেয় নাটকেরই স্বরূপলক্ষণ নিয়ে আলোচনা করেননি, যাত্রা-নাট্য, গীতি-নাট্য, রেডিও-নাট্য, রূপক-সংকেতিক নাটক এবং চিত্রনাট্য সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন। প্রত্যেক শ্রেণীর বিশেষত্ব নিরূপণে তিনি যে বিচারশক্তির পরিচয় দিয়েছেন তা খুবই প্রশংসনীয়। আমি এই গ্রন্থখানির বহুল প্রচার ও সমাদর কামনা করি।

৩৭।১।এ, গোপাল নগর রোড,
কলিকাতা-২৭
জানুয়ারী, ১৯৫৯

শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী

দ্বিতীয় সংস্করণের নিবেদন

প্রায় একুশ বৎসর পূর্বে 'নাটক লেখার মূলসূত্র' গ্রন্থখানি প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল। তারপর দীর্ঘকাল নিঃশেষিত হওয়া সত্ত্বেও নানা কারণে গ্রন্থটির পুনর্মুদ্রণের ব্যবস্থা করা সম্ভব হয়নি। বর্তমানে দে'জ পাবলিশিং-এর সাহচর্যে ও উৎসাহে পূর্ব সংস্করণ অপেক্ষা বহু পরিমাণে পরিবর্ধিত ও পরিমার্জিত হয়ে গ্রন্থটির দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হল। টেলিভিশন নাট্য এবং নাট্য-সমালোচনা ও নাট্য-বিশ্লেষণ নামক দুটি নিবন্ধ এই সংস্করণের উল্লেখযোগ্য সংযোজন। গ্রন্থটি নূতন করে প্রকাশ করার সময়ে ডঃ গৌরীশংকর ভট্টাচার্য, ডঃ অজিত বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীরঞ্জিত মুখোপাধ্যায় ও শ্রীরজত রায় বিশেষ সহায়তা করেছেন।

ক্ষীরোদা স্মরণ
৪৯, ডঃ সাধন ভট্টাচার্য রোড
সুভাষনগর
কলিকাতা-৭০০০৬৫

দীপংকর ভট্টাচার্য

সূচীপত্র

নাটক লেখার মূলসূত্র

(১)

নাটক লেখার মূলসূত্র সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে, প্রত্যেক ভারতবাসীর মনে স্বাভাবিক ভাবেই এ আক্ষেপ জাগবে—যে দেশে নাট্যবিদ্যা একদিন পঞ্চম বেদের মর্যাদা পেয়েছিল, যে দেশে ভরত মুনির নাট্যশাস্ত্রের মতো সর্বাঙ্গসুন্দর নাট্যবিদ্যার গ্রন্থ রচিত হয়েছিল, যে দেশে কোহলদত্তিল-শাণ্ডিল্য-বাৎস্য-শাতকর্ণ-অশ্মকুট্ট-নখকুট্ট-বাদরায়ণ প্রভৃতি ভরত-শিষ্য-প্রশিষ্যরা নাট্যবিদ্যার সূত্র পরবর্তী সূত্রকারদের হাতে পৌছে দিয়েছিলেন, যে দেশে নন্দিকেশ্বর-তুম্বুরু-বিশ্বাখিল-চারায়ণ - সদাশিব-পদ্মভূ-দ্রৌহিনি - ব্যাস-আঞ্জনেয়-কাত্যায়ন - রাহুল-গর্গ-শাকলিগর্ভ ঘণ্টক-হর্ষ-মাতৃগুপ্ত-সুবন্ধু প্রমুখ মনীষীরা নাট্যবিদ্যা আলোচনার ধারা অক্ষুন্ন রেখেছিলেন এবং যে দেশে দশম শতাব্দীতে ধনঞ্জয় 'দশরূপক' লিখেছেন, সাগরনন্দী 'নাটকলক্ষণরত্নকোষ' লিখেছেন, দ্বাদশ শতাব্দীতে রামচন্দ্র ও গুণচন্দ্র 'নাটকদর্পণ' লিখেছেন, রুজ্জক বা রুচক 'নাটকমীমাংসা'-গ্রন্থ লিখেছেন, শারদাতনয় 'ভাবপ্রকাশন' লিখেছেন চতুর্দশ শতাব্দীতে বিশ্বনাথ কবিরাজ সাহিত্যদর্পণ ও নাটকপরিভাষা রচনা করেছেন—যে দেশে নাট্যসূত্রের টিকাভাষ্যের এতবড় বিরাট এক ঐতিহ্য ছিল, সেই ভারতবর্ষেই, আজ নাট্যবিদ্যার পঠনপাঠন শোচনীয়ভাবে উপেক্ষিত ও অপাংক্তেয় হয়ে পড়ে আছে। 'নাটক লেখার মূলসূত্র', তো দূরস্থান, নাট্যতত্ত্বের সাধারণ আলোচনা-গ্রন্থ পর্যন্ত নেই। পরাধীন ভারতে নাট্য বিদ্যাকে বিদ্যা হিসাবে স্বীকৃতি দেওয়া হয়নি—এ নিয়ে আক্ষেপ করে লাভ নেই, এ আক্ষেপও তা নিয়ে নয়। এ আক্ষেপ স্বাধীন ভারতের শিক্ষা-ধিনায়কদের মনোভাব নিয়ে—নাট্যবিদ্যা বিষয়ে তাঁরা যে শোচনীয় ঔদাসীন্য দেখাচ্ছেন, সেই উদাসীনতা নিয়ে।

সকলেই জানেন আমেরিকার ও ইউরোপের বিভিন্ন দেশের বিশ্ববিদ্যালয়ে, বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়-তৃতীয় দশক থেকে, নাট্যবিদ্যা ফলিত-কলাবিদ্যার স্বতন্ত্র মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত হয়েছে; সেখানকার বিশ্ববিদ্যালয়ে এবং কলেজে নাট্যবিদ্যায় গ্রাজুয়েট ও পোষ্ট গ্রাজুয়েট ডিগ্রী-কোর্স পড়ানো হচ্ছে। নাট্যবিদ্যার ক্রমবর্ধমান উপযোগিতা লক্ষ্য করেই তাঁরা দূরদর্শিতার পরিচয়

দিয়েছেন—নাট্যবিদ্যার (মঞ্চ নাটক ও চিত্র নাটক উভয় নাটকেরই) ব্যাপক অনুশীলনের ব্যবস্থা করেছেন। কিন্তু আমাদের শিক্ষাধিনায়কগণ এ বিষয়ে যা করেছেন তাকে সংক্ষেপে অকিঞ্চিতকরই বলা যেতে পারে। প্রত্যেকটি রাজ্যের বিশ্ববিদ্যালয়ে স্বতন্ত্র নাট্যবিভাগ স্থাপিত করার চিন্তা তাদের মনে আজও স্থান পায়নি। এজন্য যে অর্থ ও নির্দেশ প্রয়োজন, আজও তাঁরা তা দিয়ে উঠতে পারেননি। বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষরাও (এক বরোদা বিশ্ববিদ্যালয় ছাড়া) এ বিষয়ে একটুকুও দূরদর্শিতার পরিচয় দিতে পারছেন না। বিশ্ববিদ্যালয়ের হাতে সমস্ত রকম শিক্ষার দায়িত্ব তুলে দিতে ভরসা পাচ্ছেন না বলেই বোধ হয় কেন্দ্রীয় সরকার "একাডেমি" প্রতিষ্ঠা করে ঔদাসীন্যের অপবাদ দূর করতে অন্য পথে এগিয়ে এসেছেন। এই প্রসঙ্গেই উল্লেখ করা প্রয়োজন, ভারতের মতো মহাদেশকল্প দেশে যে কারণে ভাষাভিত্তিক প্রদেশ গঠন অনিবার্য এবং অবশ্যম্ভাবী, ঠিক সেই কারণেই নাট্যবিদ্যা শিক্ষা দেওয়ার প্রতিষ্ঠান গড়তে হবে রাজ্যে রাজ্যে। রাজধানীতে শিক্ষা-প্রতিষ্ঠান স্থাপনা করলে শিক্ষার মাধ্যম নিয়ে সমস্যা দেখা দেবেই। তারপর কেন্দ্রেই হোক আর রাজ্যেই হোক, কলেজীয় শিক্ষার মাধ্যম হিন্দী হলে, ভারতের অন্যান্য ভাষার ভবিষ্যত সমান অন্ধকার—কারণ অন্যান্য ভাষায় আর যাই হোক নাট্যবিদ্যার গ্রন্থাদি রচিত হবে না। যদিও একমাত্র বাংলাদেশে ছাড়া অন্য কোন স্থানে আজও 'ডিপ্লোমা' কোর্স পড়ানোর ব্যবস্থা হয়নি, আশা করা যাচ্ছে, অদূর ভবিষ্যতে রাজ্যে রাজ্যে পশ্চিমবঙ্গের নৃত্য-নাট্য সংগীত একাডেমির মতো একাডেমি প্রতিষ্ঠিত হবে এবং নাট্যবিদ্যা-চর্চ্চার কেন্দ্র গড়ে উঠবে। পশ্চিমবঙ্গের মুখ্যমন্ত্রী ডাঃ বিধান চন্দ্র রায় মহাশয় নাট্যবিদ্যালয় প্রতিষ্ঠান অগ্রণী হয়েছেন, বাংলাদেশের পক্ষে এ খুবই গৌরবের কথা ; এজন্য তিনি অশেষ ধন্যবাদার্হ। কিন্তু এ কথাও সঙ্গে সঙ্গে বলা দরকার—এই 'একাডেমি'কে বিশ্ববিদ্যালয় অথবা বিশ্ববিদ্যালয়ের অন্যতম অংশ (Constituent College) হিসাবে গড়ে না তুললে, গ্রাজুয়েট পোষ্টগ্রাজুয়েট ডিগ্রী-কোর্স অধ্যাপনার কেন্দ্রে পরিণত না করলে, নাট্যবিদ্যা চর্চা তার স্বমহিমা ফিরে পাবে না ; নাট্যবিদ্যার সর্বাঙ্গীণ উন্নতি সম্ভব হবে না। একাডেমি প্রতিষ্ঠার উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হয়ে যাবে। বাংলা দেশের সৌভাগ্য মুখ্যমন্ত্রী ডক্টর বিধানচন্দ্র রায় মহাশয় এ ব্যাপারেও অগ্রণী হয়েছেন। ১৯৬১ খ্রীষ্টাব্দ থেকে একাডেমি 'রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ে' রূপান্তরিত হবে এবং তার জন্য উদ্যোগ আয়োজন আরম্ভ হয়েছে। তবে শুধু ডিগ্রী দেওয়ার ব্যবস্থা করলেই তো যথেষ্ট করা হবে না। যারা ডিগ্রী পাবে তাঁদের নিয়োগের ব্যবস্থা করতে হবে। নাট্যবিদ্যালয়ের

ডিগ্রী নিয়ে যদি পথে পথে ঘুরে বেড়াতে হয়, জীবিকার্জনের কোন উপায় না থাকে তাহলে গোড়া কেটে আগায় জল ঢালা গোছের ব্যবস্থাই হবে। নাট্যবিদ্যায় যারা বি-এ, এম-এ ডিগ্রী পাবে, তাদের জন্য কয়েকটি বিশেষ ক্ষেত্র সংরক্ষিত করে রাখতেই হবে ; সেই সব ক্ষেত্রে নাট্যবিদ্যা ডিগ্রীর অগ্রাধিকার স্বীকার করে নিতেই হবে। স্কুলে, কলেজে, সরকারী সাহায্যপ্রাপ্ত সাধারণ রঙ্গালয়ে, প্রত্যেক মিউনিসিপ্যাল থিয়েটারে, জাতীয় রঙ্গালয়ের ও স্টুডিওর কেন্দ্রীয় ও শাখা প্রতিষ্ঠানে শিল্পকারখানার এবং আফিসের বিনোদন-আনন্দন বিভাগে,—ডিগ্রীধারীদের উপযুক্ত পদে নিয়োগ করার বন্দোবস্ত করতে হবে।

অন্যান্য দেশে ডিগ্রীকোর্স ও এম-এ কোর্স পড়ানোর প্রেরণায় নাট্য বিষয়ে বহু গ্রন্থ লেখা হয়েছে। বহু গবেষণা ও আলোচনা চলছে নাট্যের প্রত্যেকটি সমস্যা নিয়ে। ফলে, সেই সব দেশের নাট্যকার, সমালোচক, প্রযোজক ও অভিনেতারা নাট্যবিদ্যার মূল সূত্রগুলি অল্পায়াসেই জেনে নিতে পারছেন। কি করে নাটক লিখতে হবে, কি করে নাটক সমালোচনা করতে হবে, কি করে নাটক প্রযোজনা ও পরিচালনা করতে হবে, কি করে দক্ষ অভিনেতা হতে হবে, কি করে দক্ষ মঞ্চশিল্পী বা আলোক-শিল্পী হতে হবে, কি করে সুনিপুণ রূপকার হতে হবে—সমস্ত বিষয়েই বিশেষজ্ঞরা বই লিখেছেন এবং অবিরাম লিখে চলেছেন। তাঁরা লিখেছেন বা লিখছেন তার কারণ এ নয় যে তাঁরা লিখতে ভালবাসেন বা লেখা তাঁদের স্বভাব ; তাঁরা লিখেছেন বা লিখছেন এই কারণেই যে ঐ সব বইয়ের চাহিদা রয়েছে প্রচুর। চাহিদা থাকলেই যোগান থাকবে এ নিয়ম সব সামগ্রীর ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য। আমাদের এখানে চাহিদা নেই, যোগানও নেই। বিশ্ববিদ্যালয়ে কলেজে ও স্কুলে নাট্যবিদ্যা অধ্যয়নের প্রসার যত বাড়বে, নাট্যবিদ্যায় যাঁরা ডিগ্রী নিয়ে বেরুবেন, স্কুল-কলেজে থিয়েটার-ষ্টুডিওতে তাঁদের চাহিদা যত বাড়বে — অশিক্ষিতপটু নাট্যকার-সমালোচক-প্রয়োজক - অভিনেতা - মঞ্চশিল্পী-আলোকশিল্পী-রূপসজ্জাকর প্রভৃতির দিন যত তাড়াতাড়ি শেষ হবে, তত নাট্যবিদ্যাবিষয়ক গ্রন্থেরও চাহিদা বাড়বে। এ পথ ছাড়া নাট্যবিদ্যাকে পুনঃ প্রতিষ্ঠিত করার অন্য কোন পথ নেই। আক্ষেপের বিষয় কেন্দ্রীয় সরকার বা রাজ্য সরকার বা বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষ কেউই এদিক দিয়ে সমস্যাটিকে ভেবে দেখছেন না। ফলে নাট্যবিদ্যা যে উপেক্ষিত সেই উপেক্ষিতই হয়ে আছে।

এই উপেক্ষারই অনিবার্য পরিণতি নাট্যরচনা, নাট্যপ্রযোজনা বা পরিচালনা, নাট্যসমালোচনা এবং অভিনয় সব ব্যাপারেই এবং অধিকাংশস্থলে অশিক্ষিতপটুর

রাজত্ব। নাট্যতত্ত্বের পরিপাটি অনুশীলনের ব্যবস্থা না থাকায় আমাদের অধিকাংশ নাট্যকার, সমালোচক, অভিনেতা প্রভৃতি, তাঁদের স্ব স্ব কর্তব্য বা দায়িত্ব সম্বন্ধে সম্পূর্ণ সচেতন হতে পারেন না; ছেঁড়াকাটা বা অস্পষ্ট ধারণা নিয়ে তাঁরা আমাদের 'কাণা মামা' হয়েই থাকেন। নাট্যবিদ্যা শিক্ষার বালাই নেই বলে অবিদ্যার মহিমাকেই তাঁরা বড় করতে চেষ্টা করেন। ভাবে-ভঙ্গীতে আলাপেপ্রলাপে তাঁরা এই কথাই ঘোষণা করতে চান—প্রতিভা থাকলে বিদ্যা থাকার প্রয়োজন নেই, কারণ প্রতিভা খোদ বিধাতার দেওয়া মহাশক্তি—তা দিব্যদৃষ্টির নামান্তর —শিক্ষা দীক্ষার আয়ত্তের উর্দ্ধে তার বসতি। এই জাতীয় অবিদ্যামহিমাকীর্তনিয়া লেখকরা প্রমাণ করতে লেগে যান—এইস্কিলাস-সোফোক্লিস-ইউরিপিদিস কোন নাট্যতত্ত্ব পড়ে নাটক লেখননি, শেক্‌সপীয়র-কর্ণেই-রেসিন-ইবসেন প্রভৃতি মহারথী নাট্যকাররা নাট্যসূত্র পড়ে নাটক লিখতে বসেননি, নাট্যকার গিরিশচন্দ্র কোন কলেজেই পড়েননি, রবীন্দ্রনাথও কলেজের চৌকাঠ মাড়াননি, শরৎচন্দ্রও তথৈবচ, এমনি আরো তথৈবচের বহু দৃষ্টান্ত দেখিয়ে দেন। অভিনেতারাও বলেন দানীবাবুর মতো অতুলনীয় অবিদ্বান যদি অতুলনীয় অভিনেতা হতে পেরে থাকেন, তবে বিদ্যা শেখার প্রয়োজন. কোথায়? এই অবিদ্যার উপাসকরা ভুলে যান—স্কুল কলেজের শিক্ষাদীক্ষা না পেয়েও যাঁরা শিল্পী হিসাবে স্মরণীয় কীর্তির অধিকারী হয়েছেন, তাঁরা নিভৃতে একলব্যের মতো দুঃসাধ্য সাধনা করেই বড হয়েছেন। যত বড প্রতিভাবানই যিনি হোন, বিনা অনুশীলনে বিদ্যালাভ কারো পক্ষেই সম্ভব নয়। না জেনে জ্ঞানী হওয়া, না ভেবে ভাবুক হওয়া, না কাজ করে কর্মী হওয়া এবং না সৃষ্টি করে স্রষ্টা হওয়া যদি সম্ভব না হয়, তাহলে প্রতিভাবানকেও জ্ঞানার্জন করেই জ্ঞানী হতে হবে, অনুভব করেই ভাবুক হতে হবে এবং বাসনাকে সক্রিয় করেই কর্মী হতে হবে। যোগীর পক্ষে যেমন জ্ঞান-ভক্তি-কর্মের কোন একটিকে বাদ দিয়ে বড় বা আদর্শ যোগী হওয়া সম্ভব নয়, তেমনি শিল্পীর পক্ষেও যিনি সত্যের রসরূপের সাধক তাঁর পক্ষেও, জ্ঞান-ভক্তি-কর্ম বাদ দিয়ে বড় শিল্পী হওয়া সম্ভব নয়। শুধু জ্ঞানেই যেমন বড় শিল্পী হওয়া যায় না, তেমনি শুধু অনুভব বা ভাবাবেগের সামর্থ্য থাকলেই বড় শিল্পী হওয়া যায় না; আবার ইচ্ছাশক্তির অভাব বা বিকৃতি ঘটলে ভাবের ও জ্ঞানের সব আয়োজন নিষ্ফল হয়ে যায়। সুতরাং প্রত্যেক বড় শিল্পী শুধু জ্ঞানযোগী ও ভক্তিযোগীই নন, কর্মযোগীও বটেন, অর্থাৎ জ্ঞান-ভাব-কর্ম শক্তির সমবায়েই বড় প্রতিভা গঠিত। প্রতিভা 'আকাশস্থো নিরালম্বো বায়ুভূতো নিরাশ্রয়ঃ'— কোন কিছু নয়; প্রতিভা কোন অলৌকিক

শক্তির প্রেরণা নয়, প্রতিভা সাধারণ মানুষেরই এক বা একাধিক বৃত্তির বিশেষ স্ফূর্তি। বিশেষভাবে বললে বলা যায়—জ্ঞানের প্রতিভা হচ্ছে ব্যক্তির বিষয়কে গ্রহণ ও ধারণ করার এবং গৃহীত ও বিধৃত প্রত্যয়সমূহের স্বরূপ ও পারস্পরিক সম্পর্ক নির্ধারণের, বিশেষ সামর্থ্য, এক কথায় উপলব্ধির ও চিন্তার বিশেষ ক্ষমতা; ভাবের প্রতিভা—অনুভব ও কল্পনা করবার অর্থাৎ স্মৃতি থেকে বাসনানুকূল রূপ উদ্ভাবন করার বিশেষ দক্ষতা এবং কর্মের প্রতিভা হচ্ছে—ইচ্ছা শক্তিকে দৃঢ়ভাবে উদ্দেশ্যসাধনের কাজে নিয়োজিত রাখার বিশেষ অভ্যাস। প্রতিভা যে অলৌকিক কোন শক্তির কৃপামাত্র নয়, প্রতিভাও যে সাধনাসাপেক্ষ—এ কথাটা সমস্ত তত্ত্ববিদ সমালোচক প্রমাণ করবার চেষ্টা করেছেন এবং ভূরিভূরি উদ্ধৃতি দিয়েও তা দেখানো যেতে পারে। এখানে তার কোন প্রয়োজন আছে বলে আমি মনে করিনা। এইটুকু জেনে রাখাই যথেষ্ট—প্রতিভার স্বরূপ না জানার ফলে শুধু অল্পজ্ঞরাই প্রতিভা বলতে রহস্যময় কোন অতিপ্রাকৃত শক্তির কৃপা বুঝে থাকেন এবং মনে করে থাকেন প্রতিভা যার আছে সে বিনা সাধনাতেই অর্থাৎ শিক্ষাদীক্ষার ধারা না ধেরেই, সবজান্তা সবকর্মা হতে পারেন।

(২)

শিল্পতত্ত্বের পরিপাটি অনুশীলনের অভাবে, শুধু যে প্রতিভা সম্বন্ধেই অস্পষ্ট ধারণাও মিথ্যা ধারণা মনে বাসা বেঁধে আছে, তা নয়, শিল্পের 'কি ও কেন' সম্বন্ধে, শিল্পের সঙ্গে শিল্পীমনের সম্পর্ক সম্বন্ধে, শিল্পীমনের সঙ্গে তার পরিবেশের সম্পর্ক কি সে সম্বন্ধে—এক শিল্পী কেন অন্য শিল্পীর সঙ্গে সর্বতোভাবে এক হয় না, কেন মানুষ শিল্প সৃষ্টি করেছে এবং আজও করে চলেছে—এই সব শিল্পবিষয়ক মৌলিক প্রশ্ন সম্বন্ধেও, একাধিক মিথ্যা ধারণা জেঁকে বসে আছে। এদের মধ্যে যে ধারণাটি সব চেয়ে মারাত্মক সেটি হচ্ছে—শিল্পী বিনা উদ্দেশেই শিল্প সৃষ্টি করে থাকেন। এটিকেই 'নিছক রূপ সৃষ্টিই শিল্পীর উদ্দেশ্য', 'নিছক সৌন্দর্য সৃষ্টিই শিল্পীর উদ্দেশ্য'—এই ধরণের নানা আপাত-সত্যের সভ্যভব্য বেশে, ঘুরে ফিরে বেড়াতে দেখা যায়। এই মিথ্যা ধারণাটির মোহ দুর্বার। অল্পশিক্ষিতের কথা ছেড়েই দেওয়া যাক, অনুশীলিত চিত্তরাও অনেক সময় এর মোহ কাটিয়ে উঠতে পারেন না। অনেক শিক্ষিত লোকের মুখেও এর মহিমা কীর্তিত হয়ে থাকে। তাঁদের বলতে শোনা যায়—উদ্দেশ্য থাকলেই শিল্প মাটি হয়ে যায়; তত্ত্বের সঙ্গে শিল্পীর কোন যোগ নেই; নীতির সঙ্গে শিল্পীর কোন সম্পর্ক নেই; শিল্পীর উদ্দেশ্য

নিছক শিল্পকর্ম নিছক রূপরচনা, নিছক রসোদ্দীপনা ইত্যাদি ইত্যাদি। কিন্তু, রূপ কি, রস কি, রূপের সঙ্গে রসের সম্পর্ক কি, রসের সঙ্গে ভাবের এবং ভাবের সঙ্গে জীবনের এবং জীবনের সঙ্গে নীতি ও তত্ত্বের সম্পর্ক কি, এ সব গুরুতর প্রশ্নের কথা চিন্তা করার প্রয়োজন আছে একথা এঁরা একবারও মনে করেন না। করেন না এই কারণেই বোধ হয় যে, শিল্পের কোন উদ্দেশ্য থাকে না একথা যত জোরে জাহির করতে পারা যায়, তত সহজেই লেখকপদবাচ্য হওয়া সম্ভব হয়। কয়েকটা অনর্থক শব্দের আড়ম্বর বা সমাবেশ করতে পারলেই 'কবি' হওয়া যায়, কোনক্রমে ঘটনার পর ঘটনা বর্ণনা করতে পারলেই জীবন সমালোচক ঔপন্যাসিক অগত্যা রম্যরচয়িতা হওয়া যায়, এবং কোনক্রমে ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে দৃশ্যপরম্পরা তৈরি করতে পারলেই নাট্যকার হওয়া যায়। এই কারণেই 'শিল্পের জন্য শিল্প' মতবাদটি অল্পধী ও অল্প শক্তিদের কাছে খুব প্রিয়। শিল্পসৃষ্টি যাঁদের কাছে নিরুদ্দেশযাত্রা—স্রোতে গা ভাসিয়ে হাত পা ছেড়ে চলা, তাঁদের কাছে এমন আশ্রয় আর কি হতে পারে? রস সৃষ্টি করতে যাঁরা ভাবের 'আবোল-তাবোল' রচনা করেন, তাঁদের কাছে এর চেয়ে বড় প্রশ্রয়দাতা আর কে হবে? যে ক্ষেত্রে শুধু বচনই আছে নেই বচনীয়, প্রকাশ আছে প্রকাশিত বিষয় নেই, যেখানে বিষয় থাকলেও বিষয়ের নির্বাচন নেই, নির্বাচন থাকলেও বিষয়ীর বাসনা-কামনার সঙ্গে নির্বাচনের যোগ নেই, যেখানে রস থাকলেও, বিশেষ স্থায়ীভাবকে আশ্রয় করে রসনিষ্পত্তি হয় না, যেখানে ভাব আছে অথচ জীবনবোধ ও মূল্যবোধের সঙ্গে ভাবের সম্পর্ক নেই, যেখানে জীবন আছে অথচ সে জীবন সামাজিক মানুষের জীবন সংগ্রামের অংশ নয়—সেইরূপ একটি কাল্পনিক এবং অসম্ভব ক্ষেত্রই তো আবোল-তাবোল সম্প্রদায়ের সিদ্ধিক্ষেত্র। যারা লুটে পুটে খেতে চায় তারা এলোমেলো করে দেওয়ার জন্যই তো মায়ের কাছে মানত করবে।

সুতরাং যে শিল্পী মহৎশিল্প সৃষ্টি করতে চান, তাঁকে প্রথমেই উপরোক্ত কয়েকটি ভ্রান্ত ধারণার হাত থেকে নিজেকে মুক্ত করে রাখতে হবে। ব্যক্তিভেদে শক্তিভেদ হয়, শক্তির তারতম্যও সম্ভব এ কথা যেমন তিনি মানবেন, তেমনি এ কথাও শিরোধার্য করবেন যে মহৎ শিল্প (great art) সৃষ্টি করতে হলে তাঁকে অবশ্যই অনেক কিছু জানতে হবে, অনেক কিছু ভাবতে হবে—ঐকান্তিক পর্যবেক্ষণ ও অধ্যয়নের ভিতর দিয়ে জীবনরহস্যের মণিকোঠায় প্রবেশ করতে হবে; এককথায় তাঁকে জীবন সম্বন্ধে গভীর ও ব্যাপক অভিজ্ঞতা অর্জন করতে হবে।

'শিল্পের জন্যই শিল্প' এই মতবাদের অন্যতম প্রবর্তক বা পৃষ্ঠপোষক বলে যে **ওয়ালটার পেটারের** এত নাম সেই পেটার এ সম্বন্ধে যা' লিখেছেন তা' অবশ্য স্মরণীয়। তিনি 'স্টাইল' প্রবন্ধের শেষাংশে **"good art"** এবং **"great-art"**-এর পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে লিখেছেন—**"It is on the quality of the matter it informs or controls, its compass, its varitey its alliance to great ends or the depth of the note of revolt, or the largeness of hope in it, that the greatness of literary art depends'** অর্থাৎ সাহিত্য যে বিষয়বস্তুকে উপস্থাপনা বা রূপের শাসনে বাঁধতে চায়, তার গুণ, ব্যাপ্তি, বৈচিত্র্য, মহৎ উদ্দেশ্যের সঙ্গে যোগ, বিদ্রোহের সুরের গভীরতা, মহৎ আশার ব্যঞ্জনা প্রভৃতির উপরে সাহিত্যের মহত্ত্ব নির্ভর করে। এই সিদ্ধান্তের তাৎপর্য এক শিল্পসামগ্রীর সৌন্দর্য তার রূপগত সুষমার মাত্রার উপরে নির্ভর করে বটে কিন্তু শিল্পের মহত্ত্ব নির্ভর করে বিষয়বস্তুর মহত্ত্বের বা গুরুত্বের উপরেই। সুতরাং একথা বলতেই হবে—শিল্পের সামগ্রিক উৎকর্ষ বিচারে যখন শিল্পের সৌন্দর্য মূল্য (art-value) এবং মহত্ত্বমূল্য (significance-Value) দুই মূল্যেরই বিচার অপরিহার্য, তখন বিনা উদ্দেশ্যে শিল্প সৃষ্টি করতে বলা আর অনাসৃষ্টি কিছু করতে বলা একই কথা।

অতএব শিল্পীকে প্রথমেই মেনে নিতে হবে—শিল্পীর কাজ জীবনসত্যের রসরূপ তৈরী করা হলেও, জীবন-সত্য কোন ফাঁকা কথা নয়, বিশেষ বিশেষ সামাজিক জীবনের আচরণের ভিতর দিয়েই জীবন-সত্য ব্যক্ত হয় এবং সেই আচরণ ব্যক্তির জ্ঞান-ভাব-ইচ্ছার সমবায়ে তৈরী; এবং যেহেতু জ্ঞানে-প্রেমে-কর্মে জীবনের অভিব্যক্তি, সেইহেতু ব্যক্তির জ্ঞানের রূপ, ভাবের রূপ ও ইচ্ছার রূপ বাদ দিয়ে জীবনের সামগ্রিক আচরণ দেখানো সম্ভব নয়। অতএব জ্ঞানে-প্রেমে-কর্মে বিচিত্র যে জীবন, তাকে উপাদান করে রসরূপ তৈরি করতে হলে শিল্পীকে সামাজিক মানুষের জ্ঞান-ভাব ইচ্ছার বিশেষ রূপের সঙ্গে পরিচিত হতেই হবে। আর তা হতে হ'লে, শিল্পীকে সমাজ বিবর্তনের অন্তর্নিহিত কারণ, বিবর্তনের ইতিহাস বিবর্তিত সামাজিক অবস্থায় মানুষের প্রবৃত্তি নিবৃত্তির বিশেষ রূপ, সমাজের অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্বের প্রকৃতি সমাজের বিভিন্ন শ্রেণীর আশা-আকাঙ্ক্ষার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া, জীবনাবেগের গতিপ্রকৃতি, সমস্ত কিছুই সম্যকরূপে অনুধাবন করতে হবে। কারণ মানুষের জ্ঞান-অনুভবও ইচ্ছা স্থিতিশীল কিছু নয়; সমাজ-বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তারা পরিবর্তিত হতে হতে চলেছে। ব্যক্তি-জীবনের রূপ আঁকতে গেলে শিল্পীকে

ব্যক্তির ব্যক্তিত্বকে সর্বতোভাবে জেনে নিতে হবেই এবং তা' নিতে গেলেই ব্যক্তির দৈহিক সামাজিক ও মানসিক অবস্থার (যাকে বলা হয়েছে চরিত্রের **Tridimension** বিশেষ রূপটি উদ্ধার করতে হবে অর্থাৎ ব্যক্তিকে তার পরিবারের তার শ্রেণীর, তার সামাজিক প্রতিষ্ঠার ও তার দেহ-মনের বৈশিষ্ট্যের পটভূমিতে দাঁড় করিয়েই, এক কথায় বিশেষ সমাজের সামাজিক এবং বিশেষ শ্রেণীর ব্যক্তি হিসাবেই, রূপ দিতে হবে। নাট্যকারকে স্বীকার করে নিতে হবে— **"Since the drama deals with social relationships a dramatic conflict must be a social conflict."**

নাটককে যেহেতু সামাজিক সম্পর্ক নিয়েই কারবার করতে হয়, নাটকীয় দ্বন্দ্ব মানেই কোন-না-কোন সামাজিক দ্বন্দ্ব। চরিত্র বা ব্যক্তিজীবন সেই দ্বন্দ্বের আলম্বন বা বাহন। এই কারণেই, ব্যক্তি দেহে-মনে যত বাস্তব রূপে ব্যক্ত হয় দ্বন্দ্বও তত জোরালোভাবে ফুটে উঠে এবং সৃষ্টি তত অর্থ-তাৎপর্যময় হয়।

এই দৃষ্টি যে শিল্পীর আচ্ছন্ন তাঁর সৃষ্টিতে, সৃষ্টির যা' প্রাণধর্ম, সেই **'logic and reality'**-র অভাব ঘটবেই। যে অনুপাতে শিল্পীর কাছে সমাজের অর্থনৈতিক রাজনৈতিক-নৈতিক-আধিমানসিক পরিবেষ্টনীর রূপটি স্পষ্ট এবং যে অনুপাতে ব্যক্তিকে তিনি ঐ পরিবেষ্টনীর পটভূমির সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিলিয়ে নিতে পারেন, সেই অনুপাতেই তার সৃষ্টি সঙ্গতিতে ও বাস্তবতায় জীবন্ত হয়ে উঠে। নাট্যকারকে সতর্কবাণীর মতো অধ্যাপক গ্যাসনার (**Gassner**)-এর **"The Drama lives by logic and reality"**—এ কথাটি মনে রাখতে হবে। আর তা' রাখতে গেলেই তাঁকে জীবন সমস্যা এবং চরিত্রের **physiological, sociological** ও **psychological dimension** সম্বন্ধে অবহিত থাকতে হবে। বৈজ্ঞানিক যেমন করে অণুবীক্ষণ যন্ত্রের সাহায্যে বস্তুর আভ্যন্তরীণ অবস্থা পর্যবেক্ষণ করেন, নাট্যকারকেও তেমনি সমাজের আভ্যন্তরীণ অবস্থা জীবনদ্বন্দ্বের সূক্ষ্ম ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার, পুরুষার্থ সিদ্ধ করার জন্য অবিরাম সংগ্রামের, রূপটি চোখের উপরে ভাসিয়ে রাখতে হবে। একটি মুহূর্তের জন্যও ভুললে চলবে না—জীবন-সংগ্রাম পুরুষার্থ সিদ্ধির সংগ্রাম ; এবং সংগ্রামের রূপ দেখাতে গেলেই, পুরুষার্থের জন্য বিশেষ যুগের বিশেষ সমাজের মানুষের সংগ্রামকেই উপস্থাপিত করতে হবে। যে শিল্পী মহৎ শিল্প সৃষ্টি করতে ইচ্ছুক, তাঁকে "পুরুষার্থ"-চিন্তা করতেই হবে। কারণ পুরুষার্থকে কেন্দ্র করেই সামাজিক বা মানসিক মূল্যবোধ দানা বেঁধে উঠে থাকে এবং পুরুষার্থের সংগ্রাম, শেষ পর্যন্ত, মূল্যবোধেরই সংগ্রাম-মূল্যবোধকে কেন্দ্র করেই সংগ্রাম।

মূল্যবোধ নিরপেক্ষ হয়ে আর যাই করা যাক ট্র্যাজেডি বা কমেডি জাতীয় কোন সাহিত্য সৃষ্টি করা চলে না, এ কথাটি শিল্পীর মর্মে মর্মে উপলব্ধি করা দরকার; জানা দরকার "ট্র্যাজিক বা কমিক ইম্প্রেশান" মানসিক সংবেদনার অবস্থাবিশেষ—"মনোভাব" বিশেষ এবং প্রত্যেক মনোভাবের সঙ্গে মূল্যবোধ ওতপ্রোতভাবে জড়িত। ট্রাজেডি-বোধের এবং কমেডি-বোধের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করলেই মূল্যবোধের সঙ্গে তাদের সম্পর্ক কি তা পরিষ্কার বোঝা যেতে পারে। প্রত্যেক উচ্চাঙ্গের ট্র্যাজেডির মধ্যেই আমরা পুরুষার্থপরায়ণ মানুষের মূল্যবোধের চরম হিসাবনিকাশের রূপটি দেখতে পাই—কোথাও মূল্য নষ্ট করে মানুষ দুঃখ ও শোচনীয় পরিণতিলাভ করে, কোথাও বা নষ্ট মূল্য উদ্ধার করার জন্য অশেষ দুঃখ যন্ত্রণা ভোগ করে এবং শোচনীয়ভাবে জীবন শেষ করে। মূল্যবোধ (**Values**) আছে বলেই রসের, বিশেষতঃ ট্রাজেডি-রসের অস্তিত্ব সম্ভব। সুতরাং যে স্রষ্টার মধ্যে ধর্মবোধ নেই—অর্থাৎ '**Values**'-এর প্রতি শ্রদ্ধা নেই, তার পক্ষে ট্র্যাজেডি লেখা সম্ভব নয়। তারপর কমেডি বোধও তো মূল্যবিচারেরই একটা ধরণ। হাস্যের **Biological theory** বা **Social theory**-র সঙ্গে যাদের পরিচয় আছে তারাই জানেন—হাসি ব্যাপারটিও অকারণ কোন ঘটনা নয়।

হাসির সঙ্গে মূল্যবোধের নিগূঢ় যোগ রয়েছে। অবশ্য অন্যভাবেও এই যোগ প্রমাণ করা যায়। যেহেতু লঘুত্ব-বোধ গুরুত্ব-বোধেরই বিপরীত, এবং গুরুত্ব-বোধ বা মহত্ব-বোধ মূল্যবোধের সদ্ভাবেই সম্ভব, লঘুত্ব বোধের সঙ্গে মূল্যবোধের (অসদ্ভাবাত্মক **negative**) যোগ অবশ্যম্ভাবী। যা বিকৃত এবং হেয় তা'ই তো আমাদের কাছে লঘু এবং উপহাস্য। কমেডি যদি হয়—হাস্যোদ্দীপক ঘটনার উপস্থাপনা (**dramatising the ludicrous**) এবং হাস্যোদ্দীপক হয় তাই যা লঘু বিকৃতি, বা প্রকৃতির বিপরিত, তাহলে হাসির সঙ্গে মূল্যবোধের যোগ আছে এ কথা অবশ্যই স্বীকার করতে হয়।

তবে, এ কথাও অবশ্য সত্য যে সমাজ বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে মূল্যবোধের মধ্যে পরিবর্তন ঘটে, কোন মূল্যের গুরুত্ব কমে এবং কোনটির গুরুত্ব বাড়ে। কিন্তু মূল্যের গুরুত্বে তারতম্য ঘটে বলে এ কথা যদি কেউ মনে করে যে মূল্য যখন আপেক্ষিক তখন বিনা মূল্যবোধেই মহৎ শিল্প সৃষ্টি হতে পারে—তার চেয়ে বড় ভুল আর কিছুই হবে না। মূল্যবোধে পরিবর্তন ঘটা আর মূল্যবোধ না থাকা এক কথা নয়। আসল কথা সমাজ-বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে যত নতুন জীবনদর্শন গড়ে উঠে, যত নতুন নীতিবোধ জাগে, তত নতুন ভাবে মূল্যবোধ সংগঠিত হয়—পুরাতনের

স্থানে নতুন মূল্যবোধ প্রতিষ্ঠিত হয়। মূল্যবোধ এই হিসাবে সনাতন। কোন পুরুষার্থের মূল্য কমে যাওয়ার অর্থ এ নয় যে বিনা পুরুষার্থেই সমাজ চলতে পারে।

অতএব, যাঁরা বলেন, শিল্পীকে ন্যায়নীতির কোনও ধারই ধারতে হয় না, শিল্পীর কোন উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য থাকে না, শিল্প কোন পুরুষার্থের কথা প্রচার করবেন না—তাঁরা যে মহৎ শিল্পের স্বরূপ বুঝতে চেষ্টা করেন না—রসের সঙ্গে সম্পর্ক কি, তা তলিয়ে দেখতে চান না—সে কথা আর ব্যাখ্যা করে বোঝাবার প্রয়োজন নেই। প্রত্যেক সৃষ্টিই উদ্দেশ্যমূলক—এমন কি অনাসৃষ্টিও। প্রত্যেক সৃষ্টিই স্বতন্ত্র এবং সমগ্র অর্থাৎ রূপরসের বিশিষ্টতায় একক। বিষয়ের বিশিষ্টতায় ভাবের স্বাতন্ত্র্য ফুটে উঠে। বলা বাহুল্য বিষয়ের স্বাতন্ত্র্য আসে স্রষ্টার স্বতন্ত্র বিষয় নির্বাচন থেকে এবং নির্বাচন আসে স্রষ্টার উদ্দেশ্য বা বাসনা থেকে—'social necessity' থেকে স্রষ্টার উদ্দেশ্যেই হচ্ছে সেই কেন্দ্রগত মহাশক্তি যা শিল্পবস্তুর সমস্ত উপাদানকে সমন্বিত করে শিল্পকে বিশিষ্টতা দান করে। শিল্পের উদ্দেশ্যই শিল্পের ভাগ্য বিধাতা।

(৩)

প্রত্যেক শিল্পই উদ্দেশ্যমূলক এবং "প্রয়োজনমনুদ্দিশ্য মন্দোঽপি ন প্রবর্ততে" এ কথা সত্য হলেও, শিল্পীর মূল উদ্দেশ্য বা মুখ্য কর্তব্য সম্বন্ধে শিল্পীকে গোড়াতেই অবহিত হতে হবে। শিল্পের সংজ্ঞা বা বৈশেষিক লক্ষণটি যিনি জানবেন না, তিনি শিল্পের মুখ্য উদ্দেশ্যটিকেও ধরতে পারবেন না এবং শিল্প সৃষ্টি করতে বসে শিল্পের নামে অন্য কোন কিছু সৃষ্টি করবেন। শুধু সাধারণ সংজ্ঞা জানাই যথেষ্ট নয়, শিল্পের যে বিশেষ প্রজাতি তিনি সৃষ্টি করতে চান না তার বিশেষত্বও তাকে জানতে হবে এবং সেই জানাকে সংস্কারে পরিণত করতে হবে।

অতএব শিল্পীকে প্রথমেই শিল্পের **বৈশেষিক লক্ষণটি** ধরবার চেষ্টা করতে হবে; মানুষের আর দশ রকমের সৃষ্টির মধ্যে শিল্পের স্থান কোথায়, মুখ্যতঃ কোন প্রেরণায় শিল্পের জন্ম, শিল্প মুখ্যতঃ মানুষের কোন্ অভাব মেটায় এ সব প্রশ্নের উত্তর জেনে নিতে হবে। শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ বিচারে নানা মুনির নানা মত আছে সত্য, কিন্তু এও সত্য যে, যে যাই বলুন এক বিষয়ে সকলেরই ঐক্য আছে এবং সেই বিষয়টি—'**রসনীয় রূপ**'; অন্যভাবে বললে যাকে বলা যায়—'রস-রূপ'-সৃষ্টি। **শিল্পীর উদ্দেশ্য রসনীয় রূপ বা রস-রূপ সৃষ্টি করা।** এই সিদ্ধান্তেরই অন্য-

পক্ষীয় অনুসিদ্ধান্ত—শিল্পীর উদ্দেশ্য যেমন (১) কোন তত্ত্বের প্রতিষ্ঠা বা বিচার করা নয় অথবা (২) কোন কিছুর নিছক বর্ণনা মাত্র নয়, তেমনি (৩) নীরস রূপকল্পনা মাত্রও নয়। তত্ত্বপ্রতিষ্ঠা বা তত্ত্বপ্রচারের কাজ শাস্ত্রের, নিছক বর্ণনার কাজ পুরাণ-ইতিহাসের আর শিল্পের মুখ্য কাজ রসনীয় রূপকল্পনার। এই কাজেই শিল্পের বিশিষ্টতা। এই রস-রূপ-ধর্মটি যে সৃষ্টির মধ্যে যত অধিক সেই সৃষ্টি তত সার্থক, তত শিল্পধর্মান্বিত। যে সব শিল্পী ভাষা-মাধ্যমে জীবনের রসরূপ গড়তে চান, বিশেষতঃ যারা ঔপন্যাসিক বা নাট্যকার, তাঁদের অবশ্যই শিল্পের এই বিশেষ উপলব্ধি করা দরকার—জানা দরকার—বিষয় পুরাণ থেকেই আসুক অথবা ইতিহাস থেকেই আসুক, অথবা সমসাময়িক ঘটনার অভিজ্ঞতা থেকেই আসুক, পুরাণকার, ঐতিহাসিক এবং সংবাদদাতার সঙ্গে তাঁর মৌলিক পার্থক্য সেখানেই যেখানে পুরাণকার, ঐতিহাসিক বা সংবাদদাতা ঘটনার বিবরণ দিয়েই খালাস, সেখানে শিল্পীর কাজ পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক কাহিনী বা ঘটনাকে সাজিয়ে গুছিয়ে রসবৃত্তে পরিণত করা—অভিজ্ঞতালব্ধ প্রত্যয়সমূহকে রস-রূপে ব্যক্ত করা। অর্থাৎ শিল্পীর একলব্য দৃষ্টি থাকবে রসরূপটির উপরে—শিল্পীর ঘটনা-বিন্যাসের বা পরিস্থিতি কল্পনার ভিতর দিয়ে একটি বিশেষ 'ভাব' (**impression**) (সংস্কৃতের স্থায়িভাব অথবা ট্র্যাজেডি বা কমেডি ভাব) জাগানোর চেষ্টা করতেই হবে। শিল্পী পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক বা সামাজিক, যে জীবনের রূপই উপস্থাপিত করুক না কেন, জীবনের উপস্থাপনার ভিতর দিয়ে যে তত্ত্বই প্রতিষ্ঠা বা প্রচার করতে চেষ্টা করুন না কেন, শিল্পীর শিল্পিত্ব নির্ভর করবে রসনীয় রূপ রচনায় সার্থকতার উপরে। নৈর্ব্যক্তিক আইডিয়া এবং নিরর্থক-রূপ উভয়ই শিল্পের বাইরে। আইডিয়া যত বড়ই হোক না কেন, যতক্ষণ না শিল্পী তাকে বাস্তবিককল্প রূপ-পরিকল্পনায় বা বস্তু-বিকল্পে (**object-co-relative**) পরিণত করতে পারছেন—"Concretise" করতে পারছেন, ততক্ষণ তার কোন শিল্পমূল্য নেই; তেমনি নিরর্থক (**insignificant**) তথা নীরস রূপের বিন্যাসও শিল্পকর্ম নয়। শিল্পীর দায়িত্ব—একদিকে ভাবকে রূপে রূপান্তরিত করা, রবীন্দ্রনাথের ভাষায়—'রূপের মাঝারে অঙ্গ' দেওয়া* অন্যদিকে খণ্ড খণ্ড রূপকে এমনভাবে বিন্যাস বা সমন্বিত করা যাতে তা বিশেষ রসের অভিব্যঞ্জক হতে পারে। ভাবপ্রবণতার মাত্রা বেড়ে গেলে সৃষ্টি যেমন স্বাভাবিকতা হারিয়ে রূপকে এবং রূপকের স্তর পেরিয়ে 'সাংকেতিক'-এ পরিণত হয়, তেমনি ভাবের ঐক্য-কেন্দ্র থেকে রূপ বিযুক্ত

হয়ে গেলে সৃষ্টি তার সমন্বয় বা একান্বয় হারিয়ে, বিশৃঙ্খল রূপ-সমাবেশে পরিণত হয়। একদিকে রূপের-অভাব, অন্যদিকে ঐক্যের বা কেন্দ্রের অভাব—এই দুই অভাবের বিপত্তি সম্বন্ধে শিল্পীকে সচেতন থাকতে হবে। শিল্পের একদিকে নিরবয়ব তত্ত্ব (আইডিয়া) এবং অন্যদিকে নিরন্বয় রূপসংগ্রহ হয়ে পড়ার আশঙ্কা আছে বলেই শিল্পীকে রূপ ও 'অঙ্গী' রসের মাত্রার দিকে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে।

অধিকন্তু শিল্প যে 'প্রজাতি' সৃষ্টি করতে আত্মনিয়োগ করবেন, সেই প্রজাতির বিশেষত্ব সম্বন্ধেও তাকে অবহিত হতে হবে। যিনি নাটক লিখতে চাইবেন তাঁকে অবশ্যই নাটকের বিশেষ প্রকৃতিটি ভাল করে জেনে নিতে হবে। উপন্যাসের সঙ্গে নাটকের পার্থক্য কোথায়? পার্থক্য শুধু আকৃতিতেই না প্রকৃতিতেও?—এসব প্রশ্নের উত্তর আগেই এবং স্পষ্টভাবে জেনে নিতে হবে; অর্থাৎ নাট্যকারকে গোড়াতেই নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে পরিচ্ছন্ন ধারণা রাখতে হবে। তা' রাখতে গেলে নাট্যকারকে প্রথমেই নাটকের যা' 'বৈশেষিক লক্ষণ' (differentia) সেই 'দৃশ্য' লক্ষণটির তাৎপর্য উপলব্ধি করতে হবে। 'দৃশ্য' শব্দটির সাধারণ অর্থ —'অভিনেয়' এবং 'অভিনেয়' বলতে আপাততঃ উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে রচিত কাহিনীমূলক রচনা বোঝায় বটে, কিন্তু শব্দটির ঐ আপাত অর্থের গণ্ডী পেরিয়ে মর্মার্থের এলাকায় প্রবেশ করতে না পারলে নাট্যশিল্পের আকৃতিকে জানা গেলেও, প্রকৃতিকে জানা যাবে না। উক্তি-প্রত্যুক্তিবন্ধে অর্থাৎ পাত্র-পাত্রীদের পারস্পরিক কায়িক-মানসিক-বাচনিক আচরণের মাধ্যমে কাহিনী রচনা করতে পারলেই যদি নাটক লেখার কাজ শেষ হত তাহলে কোন কথাই উঠত না। কথা উঠে এই কারণেই যে উক্তিপ্রত্যুক্তিবন্ধে রচিত কাহিনী হলেই তা অভিনেয় হয় না। নাট্যরচনাকে অভিনেয় করতে না পারা এবং দেহ নির্মাণ করে তাতে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করতে না পারা একই ধরণের অক্ষম এবং ব্যর্থ প্রচেষ্টা। অতএব নাট্যকারকে নাটকের এই প্রাণ ধর্মটিকে—দৃশ্যত্বের বা অভিনেয়ত্বের (dramatic) তাৎপর্য বুঝে নিতে হবে। "অভিনেতা" শব্দটির তাৎপর্য নিয়ে নাট্যশাস্ত্রকাররা অনেক মাথা ঘামিয়েছেন। এখানেও নানা মুনির নানা মত। "নাটক ও নাটকীয়ত্ব" গ্রন্থে আমি এ সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করেছি, এখানে সেই আলোচনা উদ্ধৃত করতে চাই না। আমি শুধু সমস্যার প্রকৃতিটির উপরে দৃষ্টি-আকর্ষণ করেই আলোচনার উপসংহার করছি।

"অভিনেয়ত্ব", এক কথায় বলতে, নাটকের আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করে রাখার ক্ষমতা। একটু ব্যাখ্যা করে বললে বলা যায়,

অভিনেয়ত্ব হচ্ছে পরিস্থিতি ও চরিত্রের আচরণের (কায়িক সাত্ত্বিক এবং বাচনিক) সমবায়ে উৎপন্ন সেই ভাবোদ্দীপনা বা কৌতূহল-সামর্থ্য তথা দীপ্তত্ব যা নাটকের আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত ক্রমবর্ধমান বেগ নিয়ে বিরাজ করে। এই দিক থেকে দেখলে নাটকে অভিনেয়ত্ব সঞ্চার করার উপায়—নাটকের প্রত্যেকটি পরিস্থিতিকে এবং পাত্র-পাত্রীর প্রত্যেকটি আচরণকে উপযুক্ত মাত্রায় 'দীপ্ত' করে তোলা এবং প্রথম দৃশ্য জনিত কৌতূহলের মাত্রাকে পরবর্তী দৃশ্য পরম্পরার ভিতর দিয়ে ক্রমশঃ তীব্র থেকে তীব্রতর করে তোলা এবং উপসংহার পর্যন্ত কৌতূহলের ক্রমবর্ধমান প্রবাহকে অক্ষুণ্ণ রাখা। এ বিষয়ে অবশ্য সকলেই প্রায় একমত। কিন্তু কি কি উপায়ে 'আকর্ষণ'-শক্তি বা কৌতূহলজনকতা জন্মে তা নিয়ে মতভেদের অন্ত নেই।

যাঁর বিশেষ মতবাদটিকে কেন্দ্র করে কথা কাটাকাটির কুরুক্ষেত্র হয়ে গেছে, সেই সুপ্রসিদ্ধ সমালোচক **ফার্ডিনাণ্ড ব্রুনেতিয়ে** বলেছেন—"The theatre in general, is nothing but the place for the development of the human will, attacking the obstacles opposed to it by destiny, fortune, or circumstances" অর্থাৎ—থিয়েটারে আমরা মানুষের জীবন সংগ্রামেরই প্রতিরূপ দেখতে পাই, দেখি মঞ্চের উপরে একজনকে ছেড়ে দেওয়া হয়েছে সংগ্রাম করতে, সংগ্রাম করতে নিয়তির বিরুদ্ধে, পরিবেশের বিরুদ্ধে, প্রতিবেশীর বিরুদ্ধে, সমাজের বিধি-নিষেধের বিরুদ্ধে, এমন কি নিজের বিরুদ্ধে। "Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious powers or natural forces which limit and belittle us; it is one of us thrown living upon the stage, there to struggle against fatality, against social law, against one of his fellow-mortals, against himself, if need be, against the ambitions, the interests, the prejudices, the folly, the malevolence of those who surround him". নাটকে আমরা দেখি—"a will striving towards a goal and conscious of the means which it employs"। ব্রুনেতিয়ে বলতে চান—এই বিষয়েই নাটক অন্যান্য রচনা থেকে পৃথক। এই প্রসঙ্গেই, তিনি উপন্যাস ও নাটকের মৌলিক পার্থক্য সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তা উল্লেখযোগ্য। তাঁর মতে উপন্যাস ও নাটক সম্পূর্ণ ভিন্নধর্মী রচনা। উপন্যাসে নায়ক হয় 'acted upon' অর্থাৎ অবস্থার দাস—নিষ্ক্রিয়, কোন বিশেষ লক্ষ্যে পৌঁছানোর জন্য তার

অবিরাম ও ঐকান্তিক চেষ্টা থাকে না, থাকে না সুনির্দিষ্ট পরিকল্পনা 'The proper aim of the Novel as of the Epic—of which it is only a secondary and derived from·········is to give us a picture of the influence which is exercised upon us by all that is outside of ourselves," আর নাটকের নায়ক হয় acting—বিশেষ লক্ষ্যে পৌছানোর জন্য অবিরাম ও ঐকান্তিক সংগ্রামশীল—'truly architect of his destiny.'

উইলিয়াম আর্চার, ব্রুনেতিয়ের এই সিদ্ধান্তে সন্তুষ্ট হতে পারেননি; নাটককে এই ধরণের একটা দ্বন্দ্বক্ষেত্রে বা মল্লযুদ্ধে (stand-up fight) পরিণত করতে আপত্তি জানিয়েছেন। নায়ক আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত সমানভাবে আক্রমণাত্মক সংগ্রাম করে যাবে, বিশেষ লক্ষ্যে পৌছানোর জন্য সর্বশক্তি নিয়োগ করবে—এক উপায় ব্যর্থ হলে ভিন্ন উপায় অবলম্বন করবে, কখনই "acted upon" হতে পারবে না, প্রতিপক্ষের সঙ্গে সমান উদ্যমে পাঞ্জা লড়ে যাবে—এমন অবস্থা সব ক্ষেত্রে সম্ভব বা স্বাভাবিক নয়। নায়ক যেমন অবস্থানুসারে actine বা acted upon, এই দু'য়ের যে-কোনটিই হতে পারে, সংগ্রামও তেমনি জ্ঞাতসারে অথবা অজ্ঞাতসারে সম্ভব। তারপর বিশেষ লক্ষ্যে পৌছানোর অভিপ্রায়ে প্রতিকূল পরিবেশের বিরুদ্ধে আক্রমণাত্মক সংগ্রাম সব ক্ষেত্রে সমান মাত্রায় থাকবে এমনও কোন নিয়ম হতে পারে না। উইলিয়াম আর্চার বলতে চেয়েছেন—দ্বন্দ্বকে (conflict) যদি নাটকের প্রাণ বলে গ্রহণ করা না চলে তবে, যে সামান্য ধর্মের গুণে বিষয় দৃশ্য এবং ঘটনা নাটকীয় বলে গণ্য হয়, তাকে বলা যেতে পারে **সংকট** (crisis)। তিনি "Play-making" গ্রন্থে বলেছেন—"essence of drama is crisis. A play is a more or less rapidly-developing crisis in destiny or circumstances, a dramatic scene is a crisis within a crisis, clearly furthering the ultimate event." (P. 24). আর্চারও নভেলের সঙ্গে নাটকের পার্থক্য কোথায় তা নির্ধারণ করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি বলেন—নাটক হচ্ছে সংকট সৃষ্টির কলা-কৌশল (art of crises), আর উপন্যাস হচ্ছে ক্রমবিকাশের কলা-কৌশল। "The drama may be called the art of crisis, as fiction is the art of gradual developments. It is the slowness of its processes which differenticites the typical noval from the typical play". (P—24) অর্থাৎ নাটকের সঙ্গে নভেলের পার্থক্য ক্রমগতির বা ক্রমবিকাশের আপেক্ষিক ধীর লয়ের মধ্যে।

নাটকের গতি ত্বরিত, উপন্যাসের গতি মন্থর। আর্চার বোধ হয় বলতে চান যে নায়কের নিষ্ক্রিয়তা-অনিষ্ক্রিয়তার ভিত্তিতে উভয়ের ভেদ দেখানো ঠিক নয়; উপন্যাসের নায়কও সংগ্রামশীল হতে পারে, উপন্যাস বর্ণনাধর্মী বলে সংগ্রাম বর্ণিত হয় আর নাটক দৃশ্যধর্মী বলে সংগ্রাম প্রদর্শিত হয়। এই পার্থক্য যাই হোক আর্চারের মত হচ্ছে এই যে নাট্যকারকে একন একটি বিষয়বস্তু বেছে নিতে হবে যা সংকটগর্ভ অর্থাৎ মহাসংকটের কথা; এমন ভাবে অঙ্ক-বিভাগ বা দৃশ্য বিভাগ করতে হবে যাতে ঐ মহাসংকটের বিভিন্ন পর্যায় ক্রমান্বয়ে অথচ ত্বরিত গতিতে প্রতিটি অঙ্কে বা দৃশ্যের মধ্যে পরিস্ফুট হয়ে উঠে। তাঁর মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে নাটকের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ এবং সমগ্র দেহ নাটকীয় হবে তখনই যখন তারা সমস্যা বোধ বা সংকট-চেতনা জাগিয়ে তুলতে তথা দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করতে পারবে। অবশ্য শেষ পর্যন্ত তিনি এ কথাও বলতে বাধ্য হয়েছেন—"**The only really valid definition of the dramatic is: Any representation of imaginary personages which is capable of interesting an average audience assembled in a theatre.**" (P-32) এই সংজ্ঞাটিতে আমাদের গোড়ার সমস্যাই —দর্শকচিত্ত-আকর্ষণ করার ক্ষমতার কথাই—বলা হয়েছে। আকর্ষণ করার কোন বিশেষ উপায়ের কথা বলা হয়নি। উপায় নির্ধারণের চেষ্টা করে ব্রুনেতিয়ে প্রতিষ্ঠিত করেছেন—**দ্বন্দ্ববাদকে** আর, আর্চার প্রতিষ্ঠিত করেছেন—**সংকটবাদকে**। কেউ কেউ সহজ অভিজ্ঞতা থেকে বলেছেন "নাটকীয়ত্ব" আসলে ভাবাবেগ জাগানোর ক্ষমতা, সুতরাং রচনাকে নাটকীয় করে তুলতে হলে প্রতিটি দৃশ্যকে 'রসভাবোজ্জ্বল' (আমাদের নাট্যশাস্ত্রের নির্দেশ) করতে হবে; খুব অল্প সময়ের ব্যবধানে আবেগের মাত্রা ক্রমান্বয়ে চড়িয়ে যেতে হবে। কারণ নাটক আসলে "**shortest distance between two emotions.**"

জর্জ পিয়ার্স বেকারের "Dramatic Techinque" গ্রন্থে বলেছেন—"**accurately conveyed emotion is the great fundamental in all good drama. It is conveyed by action, characterisation and dialogue**". সুতরাং বলা যেতে পারে, এক আবেগ-বিন্দু থেকে অন্য আবেগ-বিন্দুতে পৌঁছানোই নাট্যকারের মূল সমস্যা—"**From emotions to emotions is the formula of any good play.**" এই সম্প্রদায়কে আমরা **আবেগবাদি** বলতে পারি। এদের পক্ষে বলার কথা এই যে দর্শকচিত্তে আবেগ জাগানো প্রত্যেক নাটকেরই মূল উদ্দেশ্য, এ বিষয়ে কোন

সন্দেহ নেই ; কারণ যে নাটক দর্শকচিত্তে কোনরূপ ভাবাবেগ জাগাতে পারে না, সে নাটকের সংবেদন-মূল্য নেই বললেই চলে। কিন্তু এদের বিপক্ষে বলার কথা এই যে "আবেগ" বললে, নির্দিষ্টভাবে কোন উপায়ের কথা বলা হয় না। নানা উপায়ে আবেগ জাগানো যেতে পারে। ঘটনা-চরিত্র-সংলাপ প্রভৃতির সংযোগে বিশেষ আবেগ সৃষ্টি করা নাটকের উদ্দেশ্য—এ সামান্য বচনমাত্র, নাটকীয়ত্ব সম্বন্ধে বিশেষ জ্ঞান এতে পাওয়া যায় না।

কেউ কেউ সমস্যার মূলে পৌঁছাতে গিয়ে, যার জন্য দ্বন্দ্ব বা সংকট উপস্থিত হয়, যা জীবনের আবেগ-উদ্দীপনাকে নিয়ন্ত্রিত করে থাকে, সেই ভাবের (idea) বা পুরুষার্থ-ভাবনার গুরুত্বের উপরে জোর দিয়েছেন। এঁরা মনে করেন, ভাবের গুরুত্ব যত বেশী বা কম তত বেশী বা কম নাটকের আকর্ষণ-শক্তি। দ্বন্দ্ব এবং সংকটের মূলে যত বড় ভাব থাকে, তত তাদের আকর্ষণ-শক্তি বা গুরুত্ব বাড়ে। নাটকের প্রকৃত আকর্ষণ-শক্তি নিহিত থাকে বিষয়ের ভাবগত গুরুত্বের (significance , মধ্যে এবং গুরুত্বপূর্ণ বিষয়টির অতিবাস্তবিক উপস্থাপনার মধ্যে। এই **ভাববাদীদেরই** (Idealist) অত্যুগ্র ও প্রধান প্রবক্তা **জর্জ বার্ণাড শ'** বলতে চেয়েছেন—নাটক লেখা আসলে কৃত্রিম পাত্র-পাত্রীর সাহায্যে সমস্যা বা ভাবাদর্শের আলোচনা—কল্পিত পরিস্থিতিতে, কল্পিত পাত্র-পাত্রীর মধ্যে নানা সম্পর্ক তথা পক্ষ-বিপক্ষ কল্পনা করে, গুরুতর সামাজিক সমস্যা বা ভাবাদর্শ নিয়ে আলোচনা। তাঁর মতে দুই ভাবাদর্শের মধ্যে যে সংঘর্ষ সেই সংঘর্ষের মধ্যেই আসল দ্বন্দ্ব নিহিত। তাঁর মতে—"**Drama is discussion and nothing but discussion**" অর্থাৎ নাটকের আকর্ষণ-শক্তি নির্ভর করে মতবাদ (idea) প্রতিষ্ঠা এবং খণ্ডন করার যুক্তিতর্কের উপরে।

তাহলে দেখা যাচ্ছে দর্শকচিত্ত আকর্ষণ করা চাইই চাই, এ বিষয়ে সকলে একমত বটে ; কিন্তু যে বিশেষ উপায়ে আকর্ষণ-শক্তি সঞ্চার করা সম্ভব সেই উপায়টি সম্বন্ধে সকলে একমত নন। তা না হলেও—এ কথা অবশ্য স্বীকার্য—দ্বন্দ্ব, সংকট, আবেগ, সমস্যা বা ভাবাদর্শের গুরুত্ব এদের প্রত্যেকেরই চিত্তাকর্ষণ-সামর্থ্য আছে এবং নাট্যকার যদি বিষয়-নির্বাচন এবং বৃত্ত-রচনার সময়ে এই সব আলোচনা ও উপাদান সম্বন্ধে অবহিত থাকেন, তাহলে তাঁর নাটক, আর যাই হোক না কেন, "অনাটকীয়" অখ্যাতি পাবে না। বলা বাহুল্য, এই সব বিষয়ে অবহিত থাকার অর্থ, লেখার আগে লেখার বিষয় বা লক্ষ্য স্থির করে নেওয়া—প্রকাশ্য বিষয়ের প্রকৃতিটি অর্থাৎ ভাবগত গুরুত্ব—ভালভাবে উপলব্ধি করা।

যে সব মূলসূত্র সব শিল্পের ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য—তা নাট্যশিল্পের ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য—**উদ্দেশ্য** ব্যতিরেকে ট্র্যাজেডি বা কমেডি কোন রসেরই নাটক গড়ে উঠতে পারে না। আগেই বলেছি, ট্র্যাজেডি বা কমেডি বলতে সামান্যতঃ যাই বোঝাক, বিশেষতঃ প্রত্যেক ট্র্যাজেডি বা প্রত্যেক কমেডিই বিশেষ বিশেষ "আইডিয়ার" বা ভাবের রূপ।

অর্থাৎ প্রত্যেক রচনার আবেদনকে বিশ্লেষণ করলে তার মধ্যে দু'টি উপাদান পাওয়া যাবে—একটি ভাব (idea); অন্যটি আবেগ (emotion)। আরো নির্দিষ্টভাবে বলা যায়, প্রত্যেক নাট্যরচনারই উদ্দেশ্য পাঠক-দর্শকের মনে বিশেষ ভাবের উদ্রেক করা এবং তদানুষঙ্গিক আবেগের সৃষ্টি করা। যেহেতু, ভাব ও আবেগ কার্য-কারণ-যোগে যুক্ত—ভাবহীন আবেগ এবং আবেগহীন ভাব নেই, ট্র্যাজেডি ও কমেডি রচনাকে, এক হিসাবে বলা চলে—ভাব (idea) সৃষ্টি; অন্য হিসাবে বলা যায়—আবেগ (emotion) সৃষ্টি। মোট কথা এই যে, 'বিশেষ ভাব' সৃষ্টি করতে বলা আর 'বিশেষ আবেগ' সৃষ্টি করতে বলা একই কথা। এই প্রসঙ্গে সংস্কৃত সাহিত্যশাস্ত্রের "ন ভাবহীনোঽস্তি রসঃ ন রসো ভাব বর্জ্জিতঃ" বচনটি উল্লেখ করা যেতে পারে। ভাব ও রসের এই নিগূঢ় সম্পর্কটিকে অবশ্যই হৃদয়ঙ্গম করতে হবে। মনে রাখতে হবে—নাটক ট্র্যাজেডি পদবাচ্য হয় যেহেতু সে আমাদের মনে ট্র্যাজেডি-রস বা বোধটি জাগ্রত করে, কমেডি পদবাচ্য হয় যেহেতু সে আমাদের মধ্যে কমেডি-বোধকে জাগ্রত করে! দর্শকের বা পাঠকের মনে বিশেষ বিশেষ বোধ বা ভাবকে প্রধানভাবে জাগাতে পারার নামই রসোত্তীর্ণ নাটক সৃষ্টি করা। মনে রাখতে হবে জীবনের রচনা বা রূপ উপদান মাত্র; রূপকে সাজিয়ে গুছিয়ে ভাবোদ্দীপক করে তুলতে না পারলে সৃষ্টি ব্যর্থ হতে বাধ্য। অর্থনীতিতে যেমন উৎপাদন বলতে বোঝায় উপযোগিতা সৃষ্টি, তেমন শিল্পের ক্ষেত্রেও রচনা বলতে বোঝায় জীবনের অভিজ্ঞতার উপাদান দিয়ে ভাবের উপযোগিতা সৃষ্টি করা। ভাব যেহেতু আইডিয়া বিশেষ, লেখার প্রথম কাজ 'আইডিয়া' বা উদ্দেশ্যটি স্থির করে নেওয়া।

॥ প্রতিপাদ্য বিষয় ॥

নাটক-লেখার তত্ত্ব নিয়ে যাঁরাই আলোচনা করেছেন, তাঁরা সকলেই লেখককে প্রথমে **"লক্ষ্য"** (goal) স্থির করে নিতে বলেছেন। এই **লক্ষ্য** বা **প্রতিপাদ্য** বিষয় যিনি স্থির করে নিতে পারেন, তিনি সহজে লক্ষ্যভ্রষ্ট হন না ; কারণ আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত সমগ্র কার্যই তাঁরা চোখের সামনে স্পষ্টাকারে প্রতিভাত থাকে। ডবলু. টি. প্রাইস (**W. T. Price**) বলেছেন—"**A writer with a serious purpose and a dominating theme will not easily go astray.**"—অর্থাৎ যে লেখকের উদ্দেশ্য খুব মহৎ এবং সুস্পষ্ট, বিষয়বস্তু যার মনের অনেকখানি অধিকার করে থাকে, সহজে তাঁর লক্ষ্যচ্যুতি ঘটে না। সুষ্ঠ প্রতিপাদ্য স্থির করে নেওয়ার গুরুত্ব কতখানি লাজোস এগরি (Lagos Egri) উক্তি থেকে তা উপলব্ধি করা যাবে—"**Whenever a conflict lags, rises jerkily, steps or jumps, look to your premise, Is it clear cut ? Is it active ? Remedy any fault here and then turn to your character ?**" এই লক্ষ্য বা প্রতিপাদ্যকে বিশেষ বিশেষ সমালোচক বিশেষ বিশেষ নাম দিয়েছেন। ব্রুনেতিয়ে বলেছেন—'**goal**' ; ব্র্যাণ্ডার ম্যাথুস, প্রাইস, আর্চার প্রমুখরা বলেছেন—'**Theme**', হাউয়ার্ড লসন বলেছেন—'**root idea**' লাজোস এগরি বলেছেন—'**Premise**' ; মেলেভিন্স্কি বলেছেন—'**basic emotion**' ; আমাদের নাট্যশাস্ত্রের পরিভাষায় বলা যেতে পারে—"স্থায়িভাব"।

বলা বাহুল্য, যাঁরা লক্ষ্য হিসাবে '**Theme**', '**root idea**' এবং '**Premise**'-এর কথা বলেছেন, তারা রসের ভাবিক '(**ideational**)' আবেদনের দিকেই ঝোঁক দিয়েছেন এবং যাঁরা **basic emotion** বা স্থায়িভাবের কথা বলেছেন তারা রসের 'আবেগিক' আবেদনের (**emotive aspect**) দিকে দৃষ্টি রেখেই বলেছেন। যাঁরা আইডিয়া-বাদী তাঁদের বক্তব্য এই যে নাটক লেখার গোড়ার কাজ—নাটকের মধ্যে যে ভাবটিকে প্রতিপাদিত করতে হবে সেই ভাবটিকে নির্ধারণ করে—স্পষ্টাকারে প্রতিপাদ্য বিষয়টি স্থির করে নেওয়া। রসের ভাবনা পৃথক করে ভাবতে হবে না ; কারণ প্রতিপাদ্য ভাব বা বিষয় নির্ধারিত হলে, সঙ্গে সঙ্গেই আবেগিক আবেদনের রূপটিও নিরূপিত হয়ে যাবে। যাঁরা স্থায়িভাব বাদী তাঁরা বলতে চান এই যে বিশেষ স্থায়িভাবের অভিব্যক্তি না ঘটা পর্যন্ত যখন

'রসরূপ' সৃষ্টি হয় না, তখন স্থায়িভাবের কথাটাই সকলের আগে নাট্যকারের চিন্তা করা উচিত। কোন্ স্থায়িভাবকে তিনি বিশেষভাবে ব্যক্ত করতে চান অর্থাৎ কোন্ রসের নাটক তিনি লিখতে চান, নাটক লেখার আগে নাট্যকারকে সেইটিই বিশেষভাবে স্থির করে নিতে হবে। স্থায়িভাববাদিদের পক্ষ থেকে বলা যেতে পারে—বস্তুতঃ রসকে বিশেষভাবে নির্ধারণ করতে যাওয়া মানেই যেখানে উপযোগী অর্থাৎ ভাবব্যঞ্জক ঘটনাবলী বা কাহিনীর কথা চিন্তা করা, সেখানে রস সম্বন্ধে অবহিত হতে বলার অর্থ ভাব (idea) সম্বন্ধেই অবহিত হতে বলা। মনে করা যাক, কোন নাট্যকারকে বলা হল—উচ্চাঙ্গের একখানা ট্র্যাজেডি লিখে দিতে। নাট্যকার কি করবেন? তাকে অতিশোচনীয় একটি কাহিনী কল্পনা করতে হবে। কারণ যে-কোন ধরণের শোচনীয় ঘটনা রূপ দিলেই চলবে না। অতএব কি হলে জীবন অতি-শোচনীয় হয় তার "ধারণা" তার থাকা চাইই চাই। অর্থাৎ কোন্ ধারণা (idea) কেন, কত শোচনীয় তা তাঁর জানা চাই। সুতরাং যাঁর শোচনীয়-অশোচনীয় "বোধ" নেই—তাঁর পক্ষে ট্র্যাজেডিরসের নাটক লেখা সম্ভব নয়। এবার এই শব্দগুলির তাৎপর্য ব্যাখ্যা করে বলা যাক। প্রথমতঃ দেখা যাক Theme বলতে কি বোঝায়।

'Theme'-এর সংজ্ঞা দিতে গিয়ে **ডব্লু. টি. প্রাইস** লিখেছেন—**"The Theme of a play is its subject in a specific as well as general sense."** অর্থাৎ "থিম্" বলতে বোঝায় বিষয়বস্তুর সামান্য এবং বিশেষ রূপ। **উইলিয়াম আর্চার** ব্যাখ্যা করে বলেছেন **"Theme may mean either of two things: either the subject of a play or its story."** 'থিম্' বলতে নাটকের বিষয়বস্তু অথবা কাহিনী এই দু'য়ের যে-কোন একটা বোঝায়। দৃষ্টান্ত দিয়ে বোঝাতে শেক্‌শপীয়রের "ম্যাকবেথ", রবীন্দ্রনাথের "রক্তকরবী", এবং দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের "নূরজাহান" নাটকের বিষয়বস্তুর কথাই ধরা যাক। ম্যাকবেথ নাটকের বিষয়বস্তু সামান্যতঃ 'উচ্চাকাঙ্ক্ষার পতন' এবং বিশেষতঃ ম্যাক্‌বেথের কাহিনী 'উচ্চাকাঙ্ক্ষা থেকে মৃত্যু' পর্যন্ত যে-সব ঘটনা ঘটেছে তারই সংক্ষিপ্ত বিবরণ। 'রক্তকরবী' নাটকের বিষয়বস্তু সামান্যতঃ 'নিজের-জালে নিজে আবদ্ধ মানুষের উদ্ধার বা মুক্তি', বিশেষতঃ যক্ষপুরীর সর্দারনির্ভর রাজার কাহিনী—কিশোর-নন্দিনীর কথোপকথন থেকে, পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে······গান পর্যন্ত ঘটনার বিবরণ। এবং 'নূরজাহান' নাটকের বিষয়বস্তু সামান্যতঃ "উচ্চাকাঙ্ক্ষার পরিণাম" বটে কিন্তু বিশেষতঃ নূরজাহানের কাহিনী।

মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে বিষয়বস্তু সামান্যতঃ ভাববিশেষ (কাহিনীর ভাবার্থের মত) এবং বিশেষতঃ ভাবার্থ-প্রতিপাদক কাহিনী।

বিষয়বস্তুকে সামান্য রূপে পাওয়া নাটক লেখার পক্ষে যথেষ্ট নয়। কারণ, সামান্য রূপে পাওয়া অতি সাধারণ রূপেই পাওয়া এবং না পাওয়াই সমান। বিশেষ রূপে পাওয়াই হচ্ছে আসল পাওয়া। যেখানে সামান্যরূপ মনে আসার সঙ্গে সঙ্গেই বিশেষ রূপটি অর্থাৎ ঘটনা-রূপটি বা কাহিনী মনে এসে যায়, সেখানে তেমন কোন বিশেষ সমস্যা নেই। কিন্তু যেখানে সামান্যরূপ থেকে বিশেষ রূপটি উদ্‌ভাবন করতে হয় সেখানেই সমস্যা। ভাবকে রূপে পরিণত করতে পারলে তবেই তো সৃষ্টি। ভাবকে রূপে পরিণত করার উপায় নির্দেশ করতে সকলেই বলেছেন— 'লক্ষ্য' স্থির করার অর্থ শুধু সামান্যভাবে বিষয়ের নির্ধারণ নয়, 'লক্ষ্য' স্থির করা বলতে বিষয়কে প্রতিপাদ্য-বাক্যের আকারে সাজিয়ে নেওয়া বোঝায়।

ডবলু. টি. প্রাইস "The Analysis of play construction and Dramatic Principles"গ্রন্থে বলেছেন—নাটক লেখার মূলসূত্র হচ্ছে'Proposition' ('প্রোপোজিশন' শব্দটির প্রতিশব্দ হিসাবে আমরা 'প্রতিপাদ্য বাক্য' কথাটি প্রয়োগ করতে পারি)। নাটক লেখার প্রথম কাজ থিমকে প্রতিপাদ্যর বাক্যের আকারে সাজিয়ে নেওয়া। প্রাইস নাটকীয় 'প্রতিপাদ্য-বাক্যে'র সংজ্ঞা এইভাবে তৈরি করেছেন :—"A dramatic proposition is the logical statement of that which has to be demonstrated by the complete action of the play." অর্থাৎ নাটকের প্রতিপাদ্য-বাক্য হবে নৈয়ায়িক যুক্তির মতো কোন বাক্য এবং তাতে ব্যক্ত হবে সেই কথাটিই যা নাটকের সমগ্র ঘটনা দ্বারা প্রতিপাদন করার চেষ্টা করা হবে। ব্যাখ্যা করে বললে —প্রোপোজশানে—(a) condition of action, (b) cause of actien এবং (c) result of the action বিবৃত থাকবে। আসল কথা, প্রতিপাদ্য-বাক্যটির মধ্যেই কাহিনীর রেখা-রূপটি বা সূক্ষ্ম রূপটি ফুটে উঠা চাই এবং ঐ বাক্যের মধ্যেই কাহিনীর সব সম্ভাবনা নিহিত থাকা চাই। ঐ বাক্য থেকেই নাটকের সব-কিছু ঘটনার (সম্ভাব্য ও ব্যবহৃত ঘটনার) ইঙ্গিত পাওয়া যায়। "A working proposition must be concrete এবং inclusive of all that may be discovered and used in the play." "প্রোপোজিশান"-এর মধ্যেই বৃত্তের সমস্ত সম্ভাবনা নিহিত থাকে। অতএব যে প্রোপোজিশান থেকে বৃত্তের উদ্ভব সম্ভব হয় না, সে প্রোপোজিশান অসম্পূর্ণ। কারণ, বৃত্ত হচ্ছে সেই বিশিষ্ট

ঘটনাবিন্যাস বা প্রোপোজিশানের উদ্দেশ্য সিদ্ধি করে—"That combination of happenings which demonstrate or solves the proposition".

জন হাউয়ার্ড লসন 'Theory and Technique of playwriting and screen writing' গ্রন্থে 'Theme' এবং 'Proposition' শব্দ ব্যবহার না করে, 'root idea' এবং 'root action' শব্দ ব্যবহার করেছেন। তিনি সিদ্ধান্ত করেছেন—"The root idea is the beginning of the process" অর্থাৎ নাটক লেখার গোড়ার ব্যাপার 'মূলভাব' স্থির করে নেওয়া। যদিও একথা সত্য যে নাটক লেখার প্রেরণা ভাব থেকে, ঘটনা থেকে, চরিত্র থেকে, পরিস্থিতি থেকে, পরিণতি থেকে অর্থাৎ যে-কোন কিছু থেকেই আসতে পারে; বেকারের (Baker) ভাষায় বলা যেতে পারে—"a play may start from almost anything; a detached thought that flashes through the mind; a theory of conduct or of art which one firmly believes or wishes only to examine; a bit of dialogue overheard or imagined; a setting, real or imagined, which creates emotion in the observer; a perfectly deteched scene, the antecedents and consequence of which are as yet unknown; a figure glimpsed in a crowd which for some reason arrests the attention of the dramatist, or a figure closely studied; a contrast or similarity between two people or condition of life; a mere incident—noted in a newspaper or book, heard in idle talk, or observed; or a story, told only in the barest outlines or with the utmost detail."

অর্থাৎ—"যে-কোন কিছু থেকেই রচনার সূত্রপাত হতে পারে—কোন একটা অসংলগ্ন চিন্তা যা মনে হঠাৎ খেলে গেল, এমন নীতিতত্ত্ব বা শিল্পতত্ত্ব যা শিল্পী বিশ্বাস করেন বা পরীক্ষা করে দেখতে চান, অপরের মুখ থেকে শোনা অথবা কল্পিত কোন সংলাপ, দর্শকচিত্তে ভাবের উদ্দীপনা সৃষ্টি করে এমন কোন প্রকৃত বা কল্পিত দৃশ্য বা পরিস্থিতি, যার পূর্বাপর কোন কিছুই জানা যায়নি এমন কোন খাপছাড়া দৃশ্য, জনতার মধ্যে থেকেও নাট্যকারের চিত্ত আকর্ষণ করেছে যে তেমন কোন ব্যক্তি, অথবা যে চরিত্রকে খুব কাছে থেকে ভাল করে লক্ষ্য করা হয়েছে,

দুটি শ্রেণীর বা জাতির সাদৃশ্য বা বৈষম্য, বিশেষ কোন ঘটনা যা সংবাদপত্রে বা বইতে ছাপা হয়েছে, খোসগল্পের প্রসঙ্গ কানে এসেছে, চোখে পড়েছে, অথবা কোন কাহিনী যা অতি সংক্ষেপে শুধুমাত্র রেখারূপে বলা হয়েছে, বা সবিস্তারে বলা হয়েছে।" এদের যে-কোন সামান্য নিমিত্ত থেকেই রচনার সূত্রপাত হতে পারে বটে, কিন্তু শুধু একটা ভাব, একটা ঘটনা, শুধু একটা পরিণাম ইত্যাদি, নাটক-লেখার পক্ষে যথেষ্ট নয়। উল্লিখিত খণ্ড খণ্ড অভিজ্ঞতাকে একটা 'মূলভাবের' অভিব্যঞ্জক করে সাজিয়ে না তোলা পর্যন্ত নাটক লেখা সম্ভব নয়।

ধরা যাক, একটা খণ্ড "চিন্তা" এসে নাট্যকারের মন অধিকার করেছে, কিন্তু সেই চিন্তাটুকুই তো যথেষ্ট নয়; চিন্তা নিশ্চয়ই কোন বিষয়ের বা তত্ত্বের কথা, নিশ্চয়ই কোন বৃহত্তর অখণ্ড চিন্তার (আইডিয়ার) অংশ। অতএব খণ্ড চিন্তার স্তর পার হয়ে যতক্ষণ নাট্যকারের মন ঐ চিন্তাটির মূলাধার যে 'আইডিয়া' সেই, "আইডিয়া"র স্তরে পৌঁছতে না পারছেন, ততক্ষণ রচনার জন্য যে প্রাথমিক মানসিক ব্যাপার অপেক্ষিত, সেটুকুও তিনি করে উঠতে পারেননি।

তেমনি, খণ্ড সংলাপ, খণ্ড দৃশ্য, খণ্ড পরিস্থিতি, খণ্ড চরিত্র, খণ্ড ঘটনা, কোন কিছুই তো স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়। প্রত্যেকেই বৃহত্তর আদি-মধ্য-অন্তযুক্ত কোন সমগ্র ব্যাপারের অংশমাত্র। সেই সমগ্রও আবার নিরর্থক কিছু নয়; কোন-না-কোন সামান্য ভাবেরই দ্যোতক। এখানে প্লেটোর অনুসরণে আমরা বলতে পারি— প্রত্যেক রূপই ভাবের (আইডিয়া) অভিব্যক্তি। বাইরের দৃষ্টিতে যা বস্তু, ভাবের অন্তর্গত হয়েই তা মনের কাছে অর্থময় হয়ে উঠে। অর্থাৎ অর্থময়তাতেই বস্তুর সার্থকতা এবং অর্থময়তা হচ্ছে ভাবব্যঞ্জকতা। যেহেতু লৌকিক জগতে এবং অলৌকিক শিল্পের জগতে সামান্যের সঙ্গে অন্বিত হয়েই বিশেষ 'অর্থবান' হয়ে থাকে, বিশেষকে তাৎপর্যমণ্ডিত করতে হলেই বিশেষ যে ভাবের দ্যোতনায় সক্ষম সেই সামান্যকে (idea) অবশ্যই আবিষ্কার করতে হবে। অতএব নাটক লেখার প্রথম কাজ—বিশেষের অন্তরালে যে সামান্য ভাব (idea) আছে, সেই মূল ভাবকে (root-idea) স্থির করে নেওয়া।

লসন্ বলেন—'মূল-ভাব' নিরূপণ করার পরবর্তী কাজ—'root action' অর্থাৎ যে কার্য মূলভাবটিকে ব্যক্ত করতে সমর্থ সেই কার্যটি আবিষ্কার করা। এই 'মূল কার্যের' ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে লসন লিখেছেন—"**This action is the most fundamental action of the play; it is the climax and the limit of the play's development, because it embodies the playwright's idea**

of soclial necessity, which defines the play's scope and purpose. অর্থাৎ নাটকের সব চেয়ে মৌলিক ঘটনা, পরিণতি-সূচক ঘটনা, নাটকের কার্যের ক্রমপরিণতির শেষসীমা। এরই মধ্যে নাট্যকারের সমাজ-চেতনা বা নৈতিক উদ্দেশ্য নিহিত থাকে। লসনের মতে, নাটক লেখার প্রাথমিক কাজ '**rood-idea**' নির্ধারণ করা হলেও, বস্তুতঃ '**root-acion**' আবিষ্কার বা উদ্ভাবন করাই মুখ্য ব্যাপার। কারণ, '**root-action**'-এ পৌছানোই সমস্ত ঘটনা বিন্যাসের চরম লক্ষ্য এবং যেহেতু তা চরম লক্ষ্য, সেইহেতু সমস্ত ঘটনা-সমাবেশেরও নিয়ন্ত্রণকেন্দ্র ঐ root-action'। যে ঘটনা "**root-action**"-এ পৌছতে সাহায্য করে না তা অবান্তর ঘটনা—নিরর্থক ঘটনা।। লসনের মতে, নাটকের ঐক্য বা অন্বয় এই '**root-action**'-এর কেন্দ্রের উপর ভর করেই দাঁড়িয়ে থাকে।

লক্ষণীয়, লসন '**root-action**'-এর উপরে এত অধিক গুরুত্ব আরোপ করেছেন যে '**root-action**'-নির্ধারণ নাটক রচনার একটি মুখ্য ব্যাপার হয়ে দাঁড়িয়েছে। কারণ যে কার্যটিতে নাটকের বস্তু-প্রতিপাদন ব্যাপারটি সম্পূর্ণ হয় এবং ঘটনা চরম পরিণতিতে পৌছায়, যার অভিমুখে সমস্ত ঘটনাধারা বেগে অগ্রসর হয় এবং যাতে গিয়ে সমস্ত ধারা চরম গতি লাভ করে, যাকে সম্পূর্ণ করে তোলবার জন্যই সমস্ত ঘটনার আয়োজন, সেই কার্যটিই যখন '**root-action**', তখন তার গুরুত্ব সম্বন্ধে কোনই প্রশ্ন জাগে না। বাস্তবিকই লসনের '**root-action**' সম্বন্ধীয় গুরুত্ব যে কতখানি নাটকের গঠনগত একটি সমস্যার আলোচনায় লসন '**root-action**'কে যে মর্যাদা দিয়েছেন তা থেকেই বোঝা যাবে। এই সমস্যাটি—"**climax**"। নাট্যসন্ধিতে ক্লাইম্যাক্সের অবস্থান কোথায় হবে, সে সম্বন্ধে লসন নতুন কথা বলতে চেয়েছেন। এই প্রসঙ্গেই লসন '**climax**' সম্বন্ধে যে অপ্রচলিত মত প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন সে সম্বন্ধে এখানে সামান্যভাবে দু একটা কথা বলে নেওয়া যেতে পারে।

ভরতের 'নাট্যশাস্ত্রে' কার্যকে (**action**) মোট পাঁচটি 'সন্ধিতে ভাগ করা হয়েছে, যথা—(১) মুখ (২) প্রতিমুখ (৩) গর্ভ (৪) বিমর্ষ (৫) উপসংহৃতি। 'উপসংহৃতি' 'মুখ' সন্ধিতে মূলকার্যের 'বীজস্থাপনা' করতে হবে, প্রতিমুখ-গর্ভ-বিমর্ষ সন্ধির ভিতর দিয়ে কার্যকে বিশেষ পরিণতির দিকে ক্রমবিকশিত করতে হবে এবং 'উপসংহৃতি' সন্ধিতে সেই পরিণামকে অর্থাৎ কার্যের অনিবার্য শেষ অবস্থাটিকে ব্যক্ত করতে হবে। এই হিসাবে উপসংহারই হচ্ছে কার্যের চূড়ান্ত পরিণতি বা ক্লাইম্যাক্স। কিন্তু, যদিও নির্বহনে অর্থাৎ উপসংহৃতিতে 'অদ্ভুত' ঘটনা ঘটিয়ে চমৎকার সৃষ্টির কথা বলা হয়েছে, তবু উপসংহৃতিকে '**climax**' বলে

ব্যাখ্যা করা হয়নি ; বরং 'গর্ভ'-সন্ধিকেই আমরা **'climax'** বলে মনে করে থাকি, এবং তা করি প্রতীচ্য নাট্যশাস্ত্রের সন্ধি-বিভাগ অনুসরণেই। আমাদের নাট্যশাস্ত্রের সন্ধি-বিভাগের মতো, প্রতীচ্য নাট্যশাস্ত্রেও কার্যকে পাঁচ পর্বে ভাগ করার রীতি প্রচলিত ছিল এবং এখনও আছে।

গুস্তাভ ফ্রেতাগের সুপ্রচলিত সন্ধি-বিভাগে পাঁচটি পর্যায় ঐভাবে কল্পিত হয়েছে **(a) Exposition (b) Rising Action (c) Climax (d) Falling Action (e) Catastrophe.** তিনি ব্যাখ্যা করে বলেছেন—**'falling action'** হচ্ছে **"the beginning of counteraction". "the moment of last suspense". 'Rise'** এবং **'fall'**—এই দুই সন্ধির মাঝখানে রয়েছে—**'climax'—"the most important place of the structure ; the action rises to this, the action falls away from this"** অর্থাৎ 'ক্লাইম্যাক্স-সন্ধি' কার্যের মধ্যবর্তী পর্যায়।

এই গঠন-সূত্র অনুসারে নাটকের গঠন হয় 'পিরামিডের' মত। আরম্ভ থেকে কার্য উর্ধ্বগতিতে একটা অবস্থায় বা চূড়ায় (**climax**) পৌছায় এবং সেখান থেকে বিশেষ একটা পরিণতির অভিমুখে নামতে থাকে। প্রথম দিকের কৌতূহল থাকে চূড়ার দিকে উঠার সমস্যাকে কেন্দ্র করে, আর শেষ দিকের কৌতূহল থাকে—চূড়া থেকে শেষ পরিণতির দিকে নেমে যাওয়াকে কেন্দ্র করে। মোটকথা এই গঠন-সূত্র অনুসারে নাটকীয় গঠন হবে উত্থান-পতন সমন্বিত। কার্য আপন গতিবেগে উঠতে উঠতে একটা পর্যায়ে পৌছবে সেখান থেকে মোড় ঘুরে সোজাভাবে বা এঁকেবেঁকে বিশেষ পরিণতির দিকে নেমে যাবে। দৃষ্টান্তস্বরূপ, কালিদাস রচিত 'শকুন্তলা' (অভিজ্ঞানশকুন্তলম্) নাটকের কথাই ধরা যাক। কণ্বমুনির আশ্রমে দুষ্মন্ত-শকুন্তলার সাক্ষাৎকারের ফলে উভয়ের মধ্যে অনুরাগের উৎপত্তি ক্রমে অনুরাগের বৃদ্ধি, ক্রমপরিণতি, গান্ধর্বমতে বিবাহ—মিলন ; আরো পরিণতি শকুন্তলার গর্ভাধান—পতিগৃহে যাত্রা—রাজসভায় উপস্থিতি—এই পর্যন্ত স্থায়িভাবের অব্যাহত উত্থান ঘটেছে—প্রেম একটা চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌচেছে। রাজসভাতেই দুষ্মন্ত শকুন্তলাকে পত্নী বলে গ্রহণ করলে সমস্ত কৌতূহলেরই অবসান ঘটত—সূচনা থেকে পরিণতি পর্যন্ত প্রেমের একটা সরল এবং অব্যাহত গতি পাওয়া যেত। কিন্তু দুষ্মন্তের প্রত্যাখ্যানে প্রেমের গতি বাধা পেয়েছে। লক্ষ্য-বিন্দুর দিকে সহজ পথে অগ্রসর হতে না পেরে অন্যদিকে মোড় ঘুরেছে, লক্ষ্য-বিন্দু থেকে নেমে এসেছে এবং বিরহের দুঃখাবর্তে ঘুরপাক খাওয়ার পরে মারীচের

তপোবনে তপস্বিনী শকুন্তলার সহিত দুষ্মন্তের মিলন ঘটেছে—প্রেমোৎকণ্ঠার উপসংহার বা সমাধান ঘটেছে।

কিন্তু জন হাউয়ার্ড লসন 'climax'কে rise ও fall এই দুই সন্ধির মধ্যবর্তী সন্ধি বলতে চান না। তাঁর কাছে—'falling action' কথাটা 'misleading'। ব্র্যাণ্ডার ম্যাথুস, উইলিয়াম আর্চার, হেনরি আর্থার জোন্‌স প্রভৃতি সমালোচকের মত উদ্ধৃত করে তিনি দেখাতে চেয়েছেন যে নাটকের কার্য ক্রমোচ্চ গতিতে এগিয়ে যাবে এবং সেইটেই হবে স্বাভাবিক অগ্রগতি। নাটকের গতিবেগ হবে ম্যাথুসের ভাষায় 'steadily ascending line', জোন্‌সের ভাষায় "ascending and accelerated climax from the beginning to the end of a connected scheme"। লসনের সিদ্ধান্ত 'climax'ই হচ্ছে নাটকের শেষ সন্ধি ; কারণ—"To divide the climax and the denouement is to give the play dual roots and destroy the unity of the design"—ক্লাইম্যাকসের পরে অন্য উপসংহার-সন্ধি কল্পনা করলে নাটকের ঐক্যই নষ্ট হয়ে যায়—"the point of highest tension" অর্থাৎ চরমোৎকণ্ঠার পরেও কার্যকে টেনে নিয়ে যাওয়া হয়। লসনের মত "the final situation constitutes the 'root-action' এবং সেটাই নাটকের climax—"the point of highest tension"—"the concrete realization of the Theme in terms of event"···"the point of reference by which the vaildity of every element of the structure can be determined."

অর্থাৎ 'root action'ই হচ্ছে নাটকের শেষ পরিস্থিতি, নাটকের চূড়ান্ত ঘটনা এবং চরম উৎকণ্ঠার বা আবেগের বিন্দু। ভাবকে রূপ দেওয়ার কাজ, 'বিষয়বস্তু'কে বাস্তবিক ঘটনায় রূপান্তরিত করার কাজ 'root action' দ্বারাই সুসম্পন্ন করা হয় এবং 'root action'ই হচ্ছে সেই 'নিকষ পাষাণ' যাতে ঘষে ঘষে নাটকের অন্যান্য ঘটনার সার্থকতা পরীক্ষা করা চলে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ করা যেতে পারে, লসন নাটকীয় কার্যকে পাঁচটি পর্বে বা সন্ধিতে ভাগ করেননি। তাঁর মতে নাটকে আমরা ব্যক্তিজীবনের সঙ্কল্প, সাধনা এবং সিদ্ধি বা অসিদ্ধির রূপ দেখতে পাই। নাটকের নায়ক বা কেন্দ্রীয় চরিত্র 'কোন একটি লক্ষ্যে' পৌঁছানোর জন্য সঙ্কল্প করে, পরিবেশের নানারূপ বাধা এসে তার সিদ্ধির পথ আগলে দাঁড়ায়, বাধা অতিক্রম করতে চেষ্টা করে, প্রতিপক্ষের সঙ্গে তার শক্তি পরীক্ষা হয় এবং জয়ে বা পরাজয়ে দ্বন্দ্বের চূড়ান্ত একটা নিষ্পত্তি হয়। তাই লসনের কাছে, কার্যের

চারটি সন্ধি বা পর্যায় (a) decision (b) grappling with difficuties (c) the test of strength (d) climax. অর্থাৎ—(ক) সঙ্কল্প (খ) বাধাবিপত্তির সম্মুখে পড়া (গ) শক্তি-পরীক্ষা এবং (ঘ) চূড়ান্ত পরিণতি। এই পর্বের ভিত্তির উপর দাঁড়িয়ে আছে চারটি নাট্য-সন্ধি—Exposition, Rising action, clash and climax.

সঙ্কল্পে কার্যের আরম্ভ, সঙ্কল্পের পরিণতিতে কার্যের পরিসমাপ্তি। যা'হোক 'root action'ই তাঁর নাট্যরচনাবিধির মূলসূত্র। কার্যের আরম্ভ (Exposition) থেকে শেষ অবধি 'root-action' দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। 'root-action'-এর মধ্যে যেমন নাট্যকারের জীবনবোধ "Convictions concerning man's social destiny" প্রকাশ পায়, সামাজিক ব্যক্তির সংগ্রামশীল জীবনের জয় পরাজয়ের রূপটি ধরা দেয়, তেমনি 'root-action'-এর প্রকৃতির মধ্যেই 'Exposition' 'process of selection' প্রভৃতি গঠনব্যাপারসংক্রান্ত নিয়ম নিহিত থাকে। অতিসংক্ষেপে বলা যেতে পারে, লসন যেন বলতে চান, নাটক লিখতে হলে সকলের আগে নাটকের শেষ দৃশ্যটি অর্থাৎ Climaxটি স্পষ্টাকারে চোখের সামনে রাখতে হবে। এ কথাটা অবশ্য নতুন নয়। অনেকেই এ নির্দেশ দিয়েছেন। ডুমা (কনিষ্ঠ) নির্দেশ দিয়েছিলেন "You shculd not begin your work until you have concluding scene, movement and speech clear in your mind" আর্নেষ্ট লেগুইও (Earnest Leagouie) একই নির্দেশ দিয়েছেন "You ask me how a play is made. By beginning at the end" পার্সিভাল ওয়াইল্ড বলেছেন "Begin at the end and go back till you come to the beginning. Then start." এখানেই এই প্রসঙ্গের উপসংহার করা যাক; কারণ এ আলোচনা মূলতঃ বৃত্তগঠন বা সন্ধিবিভাগ অধ্যায়ের আলোচনা। ক্লাইম্যাক্স সম্বন্ধে পরে আলোচনা করা হবে।

লাজোস এগ্‌রির মতে নাটক লেখার মূলসূত্র হচ্ছে "Premise." ('প্রেমিজ' শব্দটির প্রতিশব্দ হিসাবে আমরা 'সম্পাগু-বাক্য' কথাটি প্রয়োগ করতে পারি।) 'প্রোপোজিশান' অর্থে 'প্রতিপাগু-বাক্য' কথাটা আগেই ব্যবহার করা হয়েছে বলে এবং 'প্রোপোজিশন' এবং 'প্রেমিজ' শব্দ দুটির অর্থে পার্থক্য আছে বলে আমরাও যথাক্রমে 'প্রতিপাগু-বাক্য' এবং "সম্পাগু-বাক্য" শব্দ ব্যবহার করছি। **লাজোস এগ্‌রি** "The Art of Dramatic Writing" গ্রন্থে Pre-'mise'এর ভিত্তির উপরে নাট্যরচনাবিধি গড়ে তুলেছেন। তাঁর মতে ভাল নাটক লিখতে হলে প্রথমেই একটি সুষ্ঠ 'সম্পাগু-বাক্য' (Premise) গঠন করতে হবে।

"Every good play must have a well-formulated premise"। 'Premise' বলতে তিনি বোঝেন "A proposition stated or assumed as leading to a conclusion," (Webster's International Dictionary)। এগ্‌রি বলছেন—ব্রুনেতিয়েরে—"goal", লসনের—"root idea" ম্যাথুসের—"Theme" প্রভৃতি, 'Premise' থেকে নামে পৃথক বটে, কিন্তু তাৎপর্যে অভিন্ন। 'প্রেমিজ' কথাটার মধ্যে অন্যান্য সব কথারই তাৎপর্য পাওয়া যায় অথচ শব্দটি অন্যান্য শব্দ থেকে কম অস্পষ্টার্থক। অবশ্য এগ্‌রি একথাও স্বীকার করেছেন বটে যে হাজারে নয়শত নিরানব্বই জন নাট্যকার 'idea', 'situation' অথবা 'character'এর প্রতি আকৃষ্ট হয়েই নাটক লিখিতে প্রবৃত্ত হয়ে থাকেন, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও বলে দিয়েছেন—"No idea and no situation was ever strong enough to carry you through to its logical conclusion without a clear-cut premise". মোটকথা, "clear-cut premise" তৈরি করতে না পারা পর্যন্ত, নাটক লেখা আরম্ভ করা ঠিক হবে না। এমন হতে পারে যে নাট্যকার হয়ত সংজ্ঞানে কোন 'প্রেমিজ' ঠিক করেননি, কিন্তু কাহিনী কল্পনার ভিতর দিয়ে অজ্ঞাতসারে 'প্রেমিজ' গড়ে উঠেছে। এইভাবে 'প্রেমিজ' গড়ে ওঠা আকস্মিক ব্যাপার, নাট্যকারের সংজ্ঞান চেষ্টার ফল নয়। এগ্‌রি নাট্যকারদের এভাবে কপাল ঠুকে চলতে দিতে অনিচ্ছুক; তিনি লেখকদের নির্ভুল পথে লক্ষ্য পৌছিয়ে দিতে চান বলেই নির্দেশ দিয়েছেন—"the very first thing you must have is a premise." "প্রেমিজ" চাইই চাই।

প্রেমিজের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে লাজোস এগ্‌রির বক্তব্য আলোচনা করা যাক। এর আগেই প্রেমিজের লক্ষণ দেওয়া হয়েছে "A proposition stated or assumed as leading to a conclusion" অর্থাৎ প্রেমিজ হচ্ছে এমন একটি বাক্য যাতে কার্যের (action) আদি-মধ্য-অন্ত সবটাই সূচিত হয় অর্থাৎ প্রত্যেক ভাল প্রেমিজেরই তিনটি অংশ থাক—প্রথমাংশে চরিত্রের বৈশিষ্ট্য; দ্বিতীয়াংশে দ্বন্দ্বের প্রকৃতি; তৃতীয়াংশে পরিণতি। দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক—ম্যাকবেথ নাটকের প্রেমিজ 'Ruthless ambition leads to destruction." Ruthless ambition থেকে পাওয়া যাচ্ছে চরিত্রটির বেপরোয়া উচ্চাকাঙ্ক্ষা, leads to থেকে পাওয়া যাচ্ছে বেপরোয়া উচ্চাকাঙ্ক্ষা-প্রেরিত কাজের ফলে ভিতরে-বাইরে দ্বন্দ্বের কথা এবং destruction থেকে পাওয়া যাচ্ছে চরিত্রের শোচনীয় পরিণামের কথা। রোমিও জুলিয়েটের প্রেমিজ—বড় প্রেম মৃত্যুকেও

ভয় করে না ; কীং লীয়রের প্রেমিজ—অন্ধবিশ্বাস সর্বনাশের পথই প্রস্তুত করে ; ওথেলোর প্রেমিজ—ঈর্ষা যেমন নিজেকে ধ্বংস করে ; তেমনি বিনাশ করে তার প্রিয়পাত্রকেও। ইবসেনের 'গোষ্টস্' নাটকের প্রেমিজ—পিতার পাপে পুত্রকষ্ট পায়, অতএব দেখা যাচ্ছে এগরির "প্রেমিজ" 'থিম্' বা "রুট আইডিয়া"রই বিশেষ রূপ এবং 'এমন একটি প্রতিপাদ্য-বাক্য' যাতে ব্যক্তির প্রকৃতি, কার্য ও পরিণতির কথা সূচিত হয়। এই ধরণের 'প্রতিপাদ্য-বাক্য' তৈরি করতে পারা মানেই বৃত্তের মূল কাঠামোটিকে (design) মনের চোখে দেখতে পাওয়া—আদি-মধ্য-অন্তের ছকটা এঁকে নিতে পারা। এগ্রির মতে—এই কাজটিই সকলের আগে করা দরকার। প্রেমিজের যে সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে তা থেকে এ অনুসিদ্ধান্ত অবশ্যই করা যায় এবং এগরি তা করেছেনও।

যে নাটকে একাধিক প্রেমিজ থাকে সে নাটক কিছুতেই ভাল নাটক হতে পারে না, কারণ লোক একই সময় দুদিকে যেতে পারে না—**"A play with more than one premise is necessarily confused"** যে নাটকের প্রতিপাদ্য একাধিক সেই নাটক অস্পষ্ট হবেই। অবশ্য এ কোন নতুন কথা নয়, অতি পুরাতন কথারই জোরালো পুনরাবৃত্তি। এরিষ্টটলের সময় থেকে আরম্ভ করে আধুনিককাল পর্যন্ত সকলেই একথা বলে আসছেন—একটি কার্য মানেই একটি প্রতিপাদ্য ; একের অধিক প্রতিপাদ্য থাকা মানেই একাধিক কার্যের উপস্থাপনা থাকা। যে বৃত্তে দুটি প্রতিপাদ্য থাকে (অর্থাৎ **'double-theme'**-এর **plot**) তা নিন্দনীয়। কারণ সেখানে কার্য-ঐক্য থাকতে পারে না, একটি কার্য শেষ হওয়ার পরে অন্য কার্য আরম্ভ হয়—এক বিষয়ের কৌতূহল সম্পূর্ণ উপশমিত হওয়ায় পরে নতুন এক বিষয়ে কৌতূহল জাগানো হয়। আদি-মধ্য-অন্ত-সমন্বিত **'organic whole'** বলতে যা বোঝায় তেমন কোন বৃত্ত গঠিত হতে পারে না। অবশ্য, অস্পষ্ট লক্ষ্য হলেও নানা কারণে নাটক অভিনয়ে বেশ উতরে যেতে পারে এবং সকলের কাছ থেকে ভাল 'নাটক' খ্যাতি লাভ করতে পারে। অনেক ক্ষেত্রেই দেখা গেছে ভাল অভিনয়ে, সুপ্রযোজনায় এবং চটুল সংলাপে অনেক সময় খারাপ নাটকও বেশ উতরে যায়। তবে উতরে গেলেই যে নাটক সব সময় শিল্প হিসাবে নির্দোষ বা ভাল হবে এমন কথা নেই। তবে, এ কথাও মনে করার কারণ নেই যে প্রত্যেক প্রযোজিত নাটকেরই **'clear-cut premise'** থাকে। **'Idea'** থাকা আর **'active premise'** থাকা এক কথা নয়।

প্রেমিজের স্বরূপ সম্বন্ধে আগেই আলোচনা করা হয়েছে। এখানে 'আইডিয়া'

এবং প্রকৃত প্রেমিজের পার্থক্য বিষয়ে এগরি যে আলোচনা করেছেন সে সম্বন্ধে সামান্যভাবে দুএকটা কথা বলা যাক্। এগরি বলতে চান—খাঁটি প্রেমিজের মধ্যে (ক) চরিত্রের বৈশিষ্ট্য (খ) দ্বন্দ্ব (গ) পরিণতি—এই তিনটি বিষয় স্পষ্টাকারে সূচিত হয়। অর্থাৎ "active premise"-এ মূলভাবটিকে শুধু সাধারণ ভাবেই বলা হয় না, তাতে নাট্যকারের অভিপ্রায়ও মিশে থাকে—রস-পরিণামের কথাও ইঙ্গিতে বলা থাকে। অন্যপক্ষে 'আইডিয়া' সামান্য বচন মাত্র; যেমন—"**Young people must face the world with courage**"—একটা '**idea**' বটে কিন্তু '**active premise**' নয় কারণ '**active premise**' এর ত্রিপর্বিক রূপ ব্যক্ত হয়নি। এখানে চরিত্র, দ্বন্দ্ব এবং পরিণামের কোন সুস্পষ্ট ইঙ্গিত পাওয়া যায় না। ভাবকে সামান্যভাবে ব্যক্ত করলেই 'প্রেমিজ' তৈরী করা হয় না, 'আইডিয়া' প্রেমিজে পরিণত হয় তখনই যখন প্রতিপাদ্য-বাক্যটিতে চরিত্রের বৈশিষ্ট্য, দ্বন্দ্বের রূপ এবং পরিণাম অধিকতর স্পষ্টাকারে আভাসিত হয়। প্রেমিজ হচ্ছে নাটকের "**thumbnail synopsis**"। অবশ্য লাজোস এগ্রি এ কথাও বলেছেন—প্রতিপাদ্য-বাক্যের আকারে ভাব ব্যক্ত করলে প্রেমিজ তৈরি করার প্রাথমিক কাজ শেষ হয় বটে, কিন্তু সব প্রেমিজই সজীব প্রেমিজ নয়। এমন অনেক প্রেমিজ আছে যারা আকৃতিতেই প্রেমিজ কিন্তু প্রকৃতিতে সজীব প্রেমিজ নয়। যেমন—

Bitterness leads to false gaiety
Foolish generosity leads to poverty
Honesty defeats duplicity
Heedlessness destroys friendship
Ill temper leads to isolation.
Materialism Conquers mysticism.
Prudishness leads to frustration
Bragging leads to humiliation
Confusion leads to frustration
Craftiness digs its own grave
Dishonesty leads to exposure
Dissipation leads to self-destruction.
Egotism leads to loss of friends.
Extravagance leads to destitution
Fickleness leads to loss of self-esteem.

এই সব বাক্য আকারে প্রকারে প্রেমিজই বটে ; কিন্তু সজীব প্রতিপাদ্য-বাক্য' নয়। প্রতিপাদ্য-বাক্য সজীব হয়ে উঠে তখনই যখন লেখকের **"Conviction"** অর্থাৎ মনোভাব তার সঙ্গে যুক্ত হয়—লেখক কোন-না-কোন পক্ষ অবলম্বন করেন। এই কথাটাকেই আর একটু ব্যাখ্যা করে বলা যায়—লেখকের 'রস-দৃষ্টি' যুক্ত হওয়ার পরেই প্রেমিজ 'সজীব' হয়ে উঠে, কারণ রস-দৃষ্টির সঙ্গে যুক্ত হওয়ার অর্থ হচ্ছে এই যে আইডিয়াটি ঠিক করার পরে, লেখক কোন্ রসে তাকে ব্যক্ত করবেন তাও লেখক ঠিক করে ফেলেছেন। যেহেতু রসদৃষ্টিকে নিয়ন্ত্রিত করে লেখকের প্রত্যয় (**"Conviction"**) বা জীবনাদর্শ এবং রসদৃষ্টি প্রেমিজকে 'সজীব' করে তোলে, তাই সৃষ্টির গোড়ার কথাই হল লেখকের প্রত্যয় বা ব্যক্তিত্ব। প্রত্যয় থেকেই 'প্রেমিজ' জন্ম নিয়ে থাকে এবং প্রেমিজে লেখকের ব্যক্তিত্বই প্রকাশিত হয়—**'A good premise represents the author'**।

যেহেতু 'প্রেমিজ' নাট্যকারের বিশ্বাস (**conviction**) থেকেই জন্ম নিয়ে থাকে, সেইহেতু প্রত্যেক "প্রেমিজে" নাট্যকারের আপন ব্যক্তিত্ব, নাট্যকারের অন্তরাত্মাই ব্যক্ত হয়ে থাকে। অতএব দেখা যাচ্ছে—নাটক লেখার গোড়ার ব্যাপার **root-idea** বা **premise** ঠিক করে নেওয়া বটে, কিন্তু তারও আগের ব্যাপার নাট্যকারের নিজের মন ঠিক করা—জীবনদ্বন্দ্বের গতি-প্রকৃতিকে জেনে নেওয়া—মহৎ আদর্শকে নিষ্ঠার সঙ্গে গ্রহণ করা। যে লেখক সমাজ-সচেতন নন, জীবন-সংগ্রামের ও সমাজ-বাসনার সঙ্গে পরিচিত নন, তিনি কি করে বড় **root-idea** বা **premise** তৈরি করবেন ?

উল্লিখিত আলোচনা থেকে যে সিদ্ধান্তটি খুব স্পষ্ট হয়ে উঠেছে, সে এই যে, 'থিম' বা 'রুট-আইডিয়া' স্থির করা বা সাধারণ কোন প্রতিপাদ্য-বাক্য গঠন করাই নাটক লেখার পক্ষে যথেষ্ট ব্যাপার নয়। 'থিম' বা 'রুট আইডিয়া' বা 'প্রেমিজ', সবকিছুই আর একটি মুখ্য ব্যাপারের অধীন হয়ে থাকছে। বিষয় বা ভাবকে কোন্ রসপরিণতি দেওয়া হবে—সেটা নির্ধারিত না হওয়া পর্যন্ত, 'রুট এ্যাকশন' প্রভৃতি কোন ঘটনাকেই নির্বাচন করা সম্ভব নয়। আগেই বলা হয়েছে—ভাবকে প্রতিপাদ্য-বাক্যের আকার দেওয়া যত বড় কথা, তার চেয়েও বড় কথা—রস-পরিণতির রূপটি ধারণা করা। দেখানো হয়েছে—রসদৃষ্টির সঙ্গে যুক্ত হয়েই প্রেমিজ জীবন্ত বা সমর্থ হয়ে উঠে থাকে। এই হিসাবে ভাল 'প্রোপোজিশান' বা 'প্রেমিজ' হবে সেই বাক্যই যাতে রসের বিশেষ রূপটিও বিধৃত থাকবে। আসল কথা, ভাব-

ধারণার সঙ্গে সঙ্গেই চাই রস-চেতনা, অঙ্গীরসের লক্ষণটিকে স্থির করে নেওয়া, রূপ-কল্পনা দিয়ে দর্শকের কোন্ বেদনাবন্ধকে উদ্দীপিত করতে হবে তা নির্দ্দিষ্ট করে নেওয়া। অতএব অবশ্যই একথা বলা যায়, রসের প্রকৃতিটি নির্দ্দিষ্ট না করা পর্যন্ত লেখার কাজ যখন এক চুলও এগিয়ে যেতে পারে না, তখন কেউ যদি এ কথা বলেন যে লেখার প্রথম কাজ "অঙ্গীরস" (dominant impression) নিরূপণ করা, তাহলে নিশ্চয়ই কোন অত্যুক্তি করেন বলে মনে হয় না। কারণ, লেখার উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য (goal) হিসাবে 'ভাব' এবং 'রস' এ দুয়ের যাকেই ধরা হোক না কেন, ভাবকে রূপ দিতে গেলেও যেমন 'রস' অপরিহার্য, তেমন রসসৃষ্টি করতে গেলেও 'ভাবে'র আশ্রয় অত্যাবশ্যক।

এখানে আমি 'রস' কথাটিকে বিশেষ অর্থে ব্যবহার করেছি এবং সেই সম্বন্ধে দু'একটা কথা কৈফিয়ৎ হিসাবে বলতে চাই। 'রস' ভরতের নাট্যশাস্ত্রের অন্যতম পারিভাষিক শব্দ। 'রতি-হাস-শোক-ক্রোধ-উৎসাহ-ভয়-জুগুপ্সা-বিস্ময়'—এই আটটি 'স্থায়িভাবের' ভিত্তিতে,'শৃঙ্গার-হাস্য-করুণ-রৌদ্র-বীর-ভয়ানক-বীভৎস-অদ্ভুত' এই আট প্রকার 'রস' কল্পিত হয়েছে। ভরতপ্রমুখ সাহিত্যশাস্ত্রকারদের মতে, কাব্য-রচনা বলতে বোঝায়—বিভাব-অনুভাব-সঞ্চারিভাবের সাহায্যে (সংযোগ) বিশেষ একটি স্থায়িভাবকে ব্যক্ত করা তথা রসনিষ্পত্তি ঘটানো।

মোসেস এল মেলেভিনস্কি (Moses L Malevinsky) তাঁর 'The science of playwriting' গ্রন্থে ভরতোক্ত রসবাদকেই সমর্থন করেছেন এবং লিখেছেন—'Emotion, or the elements in or of an emotion, constitute the basic things in life. Emotion is life. Life is emotion. Therefore emotion is drama. Drama is emotion." তাঁর মতে—নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য কোন 'basic emotion' কে ব্যক্ত করা। এ কথা ঠিক বটে যে নানা ভাবের সাহায্যে একটি প্রধান ভাবকে স্থায়ী করে তোলা স্রষ্টার মুখ্য উদ্দেশ্য, কিন্তু একথাও মিথ্যা নয় যে ভাবময় জীবনে যে বিশেষ পরিণাম ঘটে তা শেষ পর্যন্ত পাঠকের বা দর্শকের চিত্তে অর্থাৎ বেদনাবন্ধে সুখজনক অথবা দুঃখজনক আবেদনে পর্যবসিত হয়, এবং তা হয় বলেই রসনিষ্পত্তির বিশেষ তাৎপর্য দাঁড়ায়—নানা ভাবের সংযোগে সুখদায়ক বা দুঃখদায়ক আবেদন সৃষ্টি করা অর্থাৎ ট্র্যাজেডি (Tragic impression) অথবা 'কমেডি' (Joyful impression) সৃষ্টি করা। আমরা জানি, রতি-স্থায়িভাবকে অবলম্বন করে যে কাব্য রচনা করা হয়, তার দুরকম পরিণতি হতে পারে; এক সম্ভোগ-পরিণাম, দুই বিপ্রলম্ভ পরিণাম। সম্ভোগ-পরিণাম আনন্দজনক;

বিপ্রলম্ভ বেদনাজনক। তেমনি অন্যান্য ভাব অবলম্বন করেও (শোক ও হাস ছাড়া) ঐ দু-রকম পরিণাম সৃষ্টি করা যেতে পারে। একজন বীর যেমন জীবনের শেষপর্যন্ত বহু বীরত্বপূর্ণ কর্ম করে, সমস্ত বাধা অতিক্রম করে আনন্দদায়ক পরিণামে জীবন শেষ করতে পারে, তেমনি বহু বীরত্বপূর্ণ কর্ম সত্ত্বেও শেষপর্যন্ত তার জীবন বেদনা-দায়ক পরিণামে শেষ হতে পারে। অন্যান্য ভাবসম্বন্ধেও এই একই কথা প্রযোজ্য। মোট কথা এই অধিকাংশ ভাবকেই আনন্দজনক অথবা বেদনাজনক পরিণামে অভিব্যক্ত করা যেতে পারে। যেখানে আইডিয়াকে রসরূপ দেওয়ার কথা বলা হয়েছে—এই বিশেষ অর্থেই তা বলা হয়েছে অর্থাৎ ভাবকে ট্র্যাজেডির অথবা কমেডির ছাঁচে ঢালাই করতে বলা হয়েছে। এই বিশেষ অর্থেই আমি 'রস' কথাটাকে ব্যবহার করেছি। প্রতিপাদ্য-বাক্যকে (প্রেমিজ) সজীব বা ক্রিয়াকারী করে তোলার জন্য যে রসদৃষ্টির সংযোগের কথা বলা হয়েছে তা ট্র্যাজেডি-রসচেতনা ছাড়া আর কিছুই নয়।

সুতরাং যিনি নাটক লিখতে চাইবেন তাঁকে প্রথমতঃ 'ভাবগ্রাহী' হতে হবে—বিষয়ের অভিজ্ঞতা থেকে 'ভাবার্থ' আবিষ্কার করবার শক্তি অর্জন করতে হবে। দ্বিতীয়তঃ ভাবের সম্ভাব্য 'রসাদর্শ' বা রসপরিণামটিকেও ভেবে চিন্তে ঠিক করে নিতে হবে। ভাব থেকে রূপ পর্যন্ত রচনার বিভিন্ন পর্যায়কে সাজিয়ে গুছিয়ে নিতে গেলে এইভাবে নেওয়া যেতে পারে—

১ম পর্যায়ে—'Theme' বা 'root-idea'

২য় পর্যায়ে—'Proposition' বা 'Premise'

৩য় পর্যায়ে—'active premise' (premise+Conviction)

৪র্থ পর্যায়ে—'root-action' বা 'climax'

এবং চতুর্থ পর্যায়ের পরের ব্যাপার—রূপ-বিকল্পনা বা বৃত্তরচনা।

যাই হোক 'proposition' 'root-idea' বা 'Premise' থেকে নিখুঁত একটি বৃত্ত রচনা করে, ভাবকে রূপের মধ্যে অঙ্গ দেওয়া নাটক রচনার মুখ্য ব্যাপার।

চরিত্রের এবং বৃত্তের মধ্যে কোনটির স্থান নাটকে বড় এই আলোচনায় প্রবেশ করলে দেখা যাবে, একদল নাটক রচনায় 'ঘটনা-বিন্যাসের' উপরে বেশী ঝোঁক দেওয়ার নির্দেশ দিয়েছেন, অন্যদল জোর দিয়েছেন 'চারিত্রের' উপরে। প্রথম দলের মুখপাত্র হিসাবে আমরা **এরিস্টটলকে** দাঁড় করাতে পারি। বৃত্ত, চরিত্র, রীতি, চিন্তা, দৃশ্য ও গান এই ষড়ঙ্গের মধ্যে তাঁর মতে—"most

important of all is the structure of the incidents.······Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character: character comes in as subsidiary to the actions. Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy."

এরিষ্টটলের এই মন্তব্যের বিরুদ্ধে প্রথম প্রতিবাদ উঠেছে রেণাসাঁস্-যুগে। ইতালীয় বিখ্যাত সমালোচক **লোডোভিকো কষ্টেলভেত্রো** (Lodovico Castelvetro) এ বিষয়ে প্রথম প্রতিবাদসূচক মন্তব্য করে বলেছেন—চরিত্র ও চিন্তা বাদ দিয়ে যাঁরা ট্র্যাজেডি লিখতে চেষ্টা করেন, তারা মানবজীবনের রূপ আঁকেন না; কারণ মানুষের আচরণে চরিত্র ও চিন্তাই ব্যক্ত হয়ে থাকে—"I fail to see how there could be a good tragedy without character." কষ্টেলভেত্রো বোধ হয় মনে করেছেন; এরিষ্টটল চরিত্রের প্রয়োজন বা গুরুত্ব স্বীকারই করেননি। কিন্তু অবস্থা অন্যরূপ। আচরণ দেখাতে গেলে চরিত্র দেখাতেই হবে, চরিত্র থেকেই আচরণের উৎপত্তি এ কথাটি এরিষ্টটল অস্বীকার করেনান। তিনি অতি স্পষ্টভাষাতেই লিখেছেন—"an action implies personal agents, who necessarily possess certain distinctive qualities both of character and thought; for it is by these that we qualify action themselves and these thought and character —are the two natural causes from which actions spring and on actions again all success or failure depends."—অর্থাৎ কাজের কথা বললেই ব্যক্তির বা কর্তার অস্তিত্ব স্বীকার করা হয় এবং এও সঙ্গে সঙ্গে স্বীকার করা হয় যে ঐ ব্যক্তির চিন্তার ও চরিত্রের কতকগুলি বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য আছে। কার্যের বিশিষ্টতা ঐ সব বৈশিষ্ট্যের উপরেই নির্ভর করে; কারণ কার্যের উৎপত্তি হয় চিন্তা ও চরিত্রের উৎস থেকেই এবং কার্যের উপরেই জীবনের জয় পরাজয় নির্ভর করে। এরিষ্টটলের বক্তব্য এই যে কার্য কর্তা-নিরপেক্ষ কোন ব্যাপার নয়। কর্তা মাত্রই সামাজিক ব্যক্তি; প্রত্যেক ব্যক্তিরই বিশিষ্টতা আছে এবং সেই বিশিষ্টতার কারণ তার বিদ্যা, বুদ্ধি ও স্বভাবের বিশেষ প্রকৃতি। ব্যক্তির স্বভাবের দ্বারাই তার আচরণ নিয়ন্ত্রিত হয়। চরিত্রই সমস্ত আচরণের মূল কারণ, আচরণমাত্রই চরিত্রসাপেক্ষ—এ কথা সত্য বটে, কিন্তু নাটকের মুখ্য লক্ষ্য চরিত্রের রহস্য ব্যক্ত করা নয়, মুখ্য লক্ষ্য জীবনের সুখাবহ বা দুঃখাবহ পরিণাম দেখিয়ে রসসৃষ্টি করা। সুখজনক বা দুঃখজনক পরিণাম ঘটে ব্যক্তির আচরণের ফলেই।

অতএব চরিত্র-রহস্য অপেক্ষা আচরণ বা ঘটনার দিকেই নাট্যকারকে বেশী এবং সতর্ক দৃষ্টি দিতে হবে। বলা বাহুল্য, এরিষ্টটল জানতেন—ঘটনা ব্যক্তিজীবনেরই ঘটনা এবং ঘটনার উৎস ব্যক্তিস্বভাব বা চরিত্র সুতরাং চরিত্রনিরপেক্ষ হয়ে কোন ঘটনা ঘটতেই পারে না।

এরিষ্টটলের বক্তব্যের বিশেষ তাৎপর্য এই যে, নাটকে অর্থাৎ যেখানে নানা ঘটনার সাহায্যে ব্যক্তিজীবনের আদি-মধ্য-অন্ত-সমন্বিত একটি বৃত্ত রচনা করার চেষ্টা করা হয়, যেখানে ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে ব্যক্তিজীবনের সুখাবহ বা দুঃখাবহ পরিণাম সৃষ্টি করা হয়, সেখানে চরিত্রের নিরপেক্ষ বা নিরঙ্কুশ আচরণ দেখানোর অবকাশ থাকে না—ঘটনার কাঠামোর মধ্যে থেকে যতটুকু চরিত্র-রহস্য দেখানো সম্ভব তা দেখিয়েই সন্তুষ্ট থাকতে হয়। বক্তব্যের এই বিশেষ তাৎপর্যটুকু কেউ কেউ উপলব্ধি করেন নি বা করেও উপেক্ষা করেছেন; আবার কেউ কেউ জোরালো যুক্তি তুলে এরিষ্টটলকেই সমর্থন করেছেন।

বিখ্যাত সমালোচক **উইলিয়াম আর্চার** যখন লেখেন—"The story which is independent of character—which can be carried through by a given number of ready-made puppets—is essentially a trivial thing." তিনি আরো লেখেন—"The difference between a live play and a dead one is that in the former characters control the plot, while in the latter the plot controls the characters." তখন তিনি চরিত্রের গুরুত্বের উপরেই বেশী দৃষ্টি রাখতে বলেন। তাঁর সিদ্ধান্তটি লক্ষণীয়—যে নাটকে বৃত্ত বা ঘটনা-বিন্যাস চরিত্রদের চালিত করে সেই নাটক মৃত; আর যে নাটকে চরিত্রবল বৃত্তকে নিয়ন্ত্রিত করে সেই নাটক জীবন্ত। বলা বাহুল্য ঘটনা ও চরিত্রকে বিশ্লিষ্ট করে দেখার ফলেই আর্চারের মুখ থেকে এই সব কথা বেরিয়েছে।

আবার অন্যপক্ষে ডবলু. টি. প্রাইস লিখেছেন—"Characters in a play can only exist with reference to the action and character can be brought out in no other way than by throwing people into given relations." তিনি আরো লিখেছেন—"the plot grows out of character but the plot must be fixed before any use can be made of character" অর্থাৎ কার্য সিদ্ধ করার জন্যই চরিত্রের প্রয়োজন—চরিত্র কার্যাধীন। ব্যক্তিসম্পর্কের ক্ষেত্রে না দাঁড় করিয়ে অন্য কোন উপায়ে চরিত্রবৈশিষ্ট্য দেখানো সম্ভব নয়। বৃত্ত

চরিত্র থেকেই উৎপন্ন হয় বটে কিন্তু বৃত্ত রচনা না করা পর্যন্ত অর্থাৎ কোন্ ঘটনার পরে কোন্ ঘটনা দিতে হবে তা স্পষ্টভাবে ধারণা না করা পর্যন্ত, চরিত্র-রহস্য ব্যক্ত করার কোন অবকাশই পাওয়া যাবে না; প্রাইস, বলা বাহুল্য, এরিষ্টটলের সিদ্ধান্তকেই নিজের ভাষায় ব্যক্ত করেছেন।

সুবিখ্যাত নাট্যতত্ত্ববিদ **জন হাউয়ার্ড লসনও** এরিষ্টটলপন্থী। এই প্রসঙ্গের আলোচনা করতে যেয়ে তিনি লিখেছেন—**"The theatre is haunted by the supposition that character is an independent entity."** তিনি আরো লিখেছেন—**"Not only is character, as Aristotle said, "subsidiary to the action", but the only way in which we can understand character is through the actions to which it is subsidiary".** অর্থাৎ থিয়েটারে চরিত্রকে নিরপেক্ষ মর্যাদা বা গুরুত্ব দেওয়ার দিকে অনেকেরই ঝোঁক আছে। কিন্তু চরিত্র যে কেবল বৃত্তের বা কার্যের অধীন তাই নয়, চরিত্রকে বুঝতে হলেও একমাত্র বৃত্তের অধীন করেই, বা কার্যসাপেক্ষ করেই বুঝতে হবে।

কিন্তু অন্যতম নাট্যবিধি রচয়িতা **লাজোস এগ্রি** এরিষ্টটলের ভাষ্যকার এফ. এল. লুকাসের মতোই উগ্র এরিষ্টটল-বিরোধী। লসনকেও তিনি সমালোচনা করে বলেছেন—এরিষ্টটলের ভুল সিদ্ধান্তকে সত্য বলে মনে করাতেই লসন ভুলের আবর্তে পড়ে ঘুরপাক খেয়েছেন। তাঁর সিদ্ধান্ত **—"Character creates plot not vice versa…no live play ever was or ever will be written without it."**—চরিত্রই বৃত্ত সৃষ্টি করে, বৃত্ত চরিত্র সৃষ্টি করে না; কোন জীবন্ত নাটকই বিনা চরিত্রে লেখা হয়নি, কোনকালে লেখা হবেও না। কিন্তু এহেন উগ্র সমালোচক যখন লেখেন—**"The moment you decide upon a premise, you and your character become its slave. Each character must feel, intensely, that the action dictated by the premise is the only action possible."**—তখন তিনি কি চরিত্রকে বৃত্তের অধীন বলে মনে করেন না? প্রেমিজ যদি হয়—**"thumbnail synopsis of play"**—বৃত্তের সূক্ষ্ম শরীর, তাহলে এ কথা নিশ্চয়ই বলা যেতে পারে—চরিত্রকে প্রেমিজের অধীন বলে মনে করা আর বৃত্তের অধীন বলা একই কথা। যদি অনেক সিদ্ধান্তের বা উপায়ের মধ্যে **"Characters are permitted to choose only those**

which will help prove the premise"—তাহলে—"characters plotting their own play" কথাটাকে সর্বতোভাবে সত্য বলে গ্রহণ করা চলে না। এ কথা স্বীকার করতেই হয়—চরিত্র প্রেমিজ-মুখাপেক্ষী এবং প্রেমিজ ও চরিত্রের আপেক্ষিক গুরুত্ব বিচারে এগ্‌রি প্রেমিজেরই তথা বৃত্তেরই প্রাধান্য স্বীকার করেছেন।

আর বাদ-প্রতিবাদ উদ্ধৃত করতে চাইনা। আশা করি, ইতিমধ্যেই পাঠকরা বুঝতে পেরেছেন—খানিকটা অকারণেই যেন পণ্ডিতরা এত কথা কাটাকাটি করেছেন এবং যাদের পৃথক করে দেখা সম্ভব নয় তাদের পৃথক করে দেখতে যেয়েই ভুলের জালে জড়িয়ে পড়েছেন। ঘটনা-নিরপেক্ষ চরিত্র এবং চরিত্র-নিরপেক্ষ ঘটনা দুটোই সমান অসৎ। তবে এ কথা যদি সত্য হয় যে চরিত্র-রহস্যের নিরপেক্ষ অভিব্যক্তি দেখানো—মনস্তত্ত্বের দৃষ্টান্ত তৈরী করা—নাটকের উদ্দেশ্য নয়, নাটকের উদ্দেশ্য চরিত্রের আচরণ ও পরিণাম দেখানো, তা হলে এরিষ্টটলের সিদ্ধান্ত সমর্থন করে লসনের সঙ্গে একমত হয়ে বলা যেতে পারে—"Character is subordinate to the action, because the action, however limited it may be, represents a sum of "given relation" which is wider than the actions of any individual, and which determines the individual actions,"

চরিত্র সমগ্র কার্যের অধীন। কারণ, কার্যটি, (action) যত সীমাবদ্ধই হোক, কতকগুলি ব্যক্তিসম্পর্কের বা ব্যক্তি-আচরণের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সমবায়ে গঠিত 'সমষ্টি' এবং এই সমগ্র ক্ষেত্রটি বিশেষ ব্যক্তিআচরণের চেয়ে অবশ্যই বড় এবং সেই হিসাবে তা প্রত্যেক আচরণেরই নিয়ন্তা। অবশ্য এই সিদ্ধান্তের অর্থ এ নয় যে চরিত্র ছাড়াই বৃত্তের পরিকল্পনা করা যায় অর্থাৎ ব্যক্তির সম্পর্ক, সঙ্কল্প, সংগ্রাম ও পরিণতি না দেখিয়েই বৃত্ত-রচনা করা সম্ভব। প্রতিপাদ্য বাক্য তো সামান্য বচন। প্রতিপাদ্য-বাক্যকে (proposition or premise) ব্যক্তি-জীবনের ঘটনায় পরিণত করতে না পারা পর্যন্ত, ইতিবৃত্ত এবং 'নাটকের শরীর'ই তৈরি হয় না। প্রেমিজে তো শুধু কার্যের গতিপরিণতিই সূচিত হয় না, প্রেমিজের প্রথম পর্বে কেন্দ্রীয় প্রধান চরিত্রের স্বভাবটিও আভাষিত থাকে। যেখানে চরিত্রই নিজের আচরণ দিয়ে নিজের ভাগ্য গঠন করে থাকে, যেখানে চরিত্রের আচরণ সাজিয়ে গুছিয়ে বৃত্ত রচনা করা হয়, সেখানে চরিত্র ও আচরণকে সম্পূর্ণ পৃথক করে বিচার করতে যাওয়া উচিত কাজ বলা চলে না। এ কথা

যেমন অবশ্য স্বীকার্য যে, যেহেতু বৃত্ত-গঠন ঘটনার বিন্যাস—"arrangement of incidents", অতএব বৃত্ত-গঠন ব্যাপারে ঘটনার গ্রহণ-বর্জনের দিকে বেশী দৃষ্টি রাখা দরকার, তেমনি এ কথাও সমান স্বীকার্য যে, আচরণ যেহেতু চরিত্রপ্রসূত এবং আচরণের উপরেই যেহেতু ব্যক্তির গতি ও পরিণতি নির্ভর করে, ব্যক্তির চরিত্র-বৈশিষ্ট্য ঠিক করে নেওয়া বৃত্ত-রচনার প্রারম্ভিক কার্য। অতএব প্রতিপাদ্য-বাক্য গঠন করার পরেই নাট্যকারকে দুইটি বিষয়ে সদা সচেতন থাকতে হবে। একটি বিষয় **'চরিত্র'** অন্যটি—**'ঘটনা' বা 'পরিস্থিতি'**; এক কথায় কার্যের বিভিন্ন পর্যায় বা সন্ধি। সংক্ষেপে এই দুই চেতনাকে আমরা 'চরিত্র-চেতনা' এবং 'সন্ধি-চেতনা' বা 'ঘটনা-চেতনা' বলতে পারি। মূল ভাবটি প্রতিপাদিত করবার জন্য যে সব ব্যক্তি ও ব্যক্তি-সম্পর্কের কল্পনা অপরিহার্য নাট্যকারকে অবশ্যই সেই সব ব্যক্তির বিশিষ্টতা অর্থাৎ ব্যক্তিত্ব (চরিত্র) নির্ধারণ করতে হবে এবং তাদের আচরণ ও পরিণতি সম্বন্ধে স্পষ্ট ধারণা রাখতে হবে। দৃষ্টান্ত দিয়ে এই সমস্যাটির স্বরূপ ব্যাখ্যা করা যাক। ধরা যাক সেক্সপীয়রের 'ম্যাকবেথ' নাটকের কথা। ধরেই নেওয়া গেল—নাট্যকারের ইচ্ছা হল একখানি 'ট্র্যাজেডি' লিখবেন এবং ট্র্যাজেডির 'থিম্' হবে—উচ্চাকাঙ্ক্ষা। থিমকে প্রতিপাদ্য-বাক্যে পরিণত করলেন—'বেপরোয়া উচ্চাকাঙ্ক্ষার পরিণতি সর্বনাশ'। এই বাক্য থেকে 'কার্যের' (action) যে ক্রমপর্যায়ের রূপটি পাওয়া গেল তা এই যে কোন একজন ব্যক্তির মনে উচ্চাকাঙ্ক্ষা জাগবে এবং ক্রমে ক্রমে তা বাড়তে বাড়তে লোকটাকে বে-পরোয়া করে তুলবে—অর্থাৎ লোকটা নিষ্ঠুর এবং অন্যায় কাজ করে বসবে—পথের সমস্ত বাধা দূর করতে মরিয়া হয়ে উঠবে। আরো অন্যায় কাজ করবে; কিন্তু কাম্য লক্ষ্যে সে পৌছতে পারবে না। ভিতরে-বাইরে প্রতিক্রিয়া দেখা দেবে এবং প্রতিক্রিয়া প্রবলতর হয়ে তার সর্বনাশ সাধন করবে—ভিতরের ও বাইরের আক্রমণে সে পর্যুদস্ত হয়ে যাবে।

এইভাবে কার্যের ক্রমপর্যায় অনুসরণ করে চললে নাট্যকারকে প্রথমেই উচ্চাকাঙ্ক্ষা জাগানোর পরিস্থিতি, উচ্চাকাঙ্ক্ষার প্রাবল্য, উচ্চাকাঙ্ক্ষা পরি-পূরণের পথে যে বাধা রয়েছে সেই বাধা অপসারণ করবার জন্য সঙ্কল্প ও চেষ্টা, অগত্যা নিষ্ঠুর ইত্যাদি ঘটনা কল্পনা করতে হবে, বেপরোয়া নিষ্ঠুরতা প্রতিপাদন করবার জন্য একাধিক হত্যার পাপে ব্যক্তিটিকে লিপ্ত করতে হবে। ক্রমে ভিতরকার ও বাইরের প্রতিক্রিয়ার বিশেষ রূপটি কল্পনা করতে, ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে প্রতিক্রিয়ার প্রবলতা দেখাতে হবে এবং শেষ পর্যন্ত ভিতরের

বাইরের দ্বন্দ্বের শেষ পরিণতি—অপমৃত্যু—কল্পনা করতে হবে। অবশ্য কার্যের আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত যতগুলি ক্রম বা পর্যায় আছে তাদের রূপ দিতে অবশ্যই নাট্যকার কতকগুলি পাত্র-পাত্রী নির্বাচন করবেন। প্রথমতঃ যার ট্র্যাজেডি দেখাতে চান তাকে নির্বাচন করতে হবে—উচ্চাকাঙ্ক্ষাকে উদ্দীপিত করার জন্য পার্শ্ব চরিত্র কল্পনা করতে হবে—উচ্চাকাঙ্ক্ষার চরিতার্থ হওয়ার পথে যে ব্যক্তি বা ব্যক্তিরা বাধা তাদের কল্পনা করতে হবে—যাদের সাহায্যে ভিতরকার ও বাইরের প্রতিক্রিয়া রূপ দেবেন তাদেরও কল্পনা করতে হবে। এই দিক থেকে দেখলে, নাটক লেখার প্রাথমিক কাজ—প্রতিপাদ্য-বাক্যের ভিতরে বৃত্তের যে 'সূক্ষ্ম শরীরটি' পাওয়া যায়, তাকেই স্থুল ঘটনা-পরম্পরার সাহায্যে ব্যক্ত করে তোলা; প্রারম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত ক্রমান্বয়ে ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে যাওয়া। অন্যভাবে বললে বলা যেতে পারে, নাটক হচ্ছে একটি ঘটনাতন্ত্র (**system of events**)। উপসংহারক ঘটনাটি (**root-action**) যেন সমস্ত ঘটনার পরিণাম-কারণ (**final cause**)—সেই আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত সমস্ত ঘটনাকে টেনে তুলে নিয়ে আসে (**pull** করে)। এই দৃষ্টিকোণ থেকে—নাটক আসলে ক্রমান্বয়সম্পন্ন ঘটনাপরম্পরা এবং চরিত্র বা পাত্র-পাত্রী কার্য উপস্থাপনার উপায় বিশেষ। কার্য প্রতিপাদন করবার প্রয়োজনেই পাত্র-পাত্রীর পরিকল্পনা, এক কথায়, পাত্র-পাত্রীর পরিকল্পনা বৃত্ত পরিকল্পনার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

চরিত্র বৃত্ত নিয়ন্ত্রিত করে, না **বৃত্ত** চরিত্র নিয়ন্ত্রিত করে—এ প্রশ্নের আলোচনায় কালক্ষেপ করে কোন লাভ নেই। কার্যের সঙ্গে চরিত্রের যোগ যেখানে অবিচ্ছেদ্য সেখানে কার্য ও চরিত্রের আপেক্ষিক গুরুত্ব নিয়ে মারামারি করা বৃথা শ্রম করা ছাড়া আর কিছুই না। অতএব এখানেই এ প্রসঙ্গের উপসংহার করে আমি প্রথমে 'চরিত্র-কল্পনা' এবং পরে 'বৃত্ত-রচনা' সম্বন্ধে আলোচনা করতে প্রবৃত্ত হচ্ছি।

চরিত্র-কল্পনা

নাট্যবেদের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে ব্রহ্মার মুখে ভরত যে সব উক্তি দিয়েছেন তা স্মরণীয়—

নানাভাবোসংপন্নং নানাবস্থান্তরাত্মকম্‌ ।
লোকবৃত্তানুকরনং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্‌ ॥
উত্তমমাধমমধ্যানাং নবাণাং কর্মসংশ্রয়ম্‌ ।
হিতোপদেশজননং ধৃতিক্রীড়াসুখাদিকৃৎ ॥

অর্থাৎ ভরতের কাছে নাটক—নানাভাবোসংপন্নং, নানাবস্থান্তরাত্মকম্‌, লোক-বৃত্তানুকরণম্‌, দেব, অসুর, যক্ষ, রক্ষ, ব্রহ্মর্ষি, প্রভৃতি উত্তম-মধ্যম-অধম সমস্ত শ্রেণীর লোকেরই "বৃত্তান্তদর্শক"। লোক-স্বভাব প্রদর্শন করাই নাটকের উদ্দেশ্য। এই 'স্বভাব'-কে ভিত্তি করেই, নানা চরিত্র এবং নায়ক-নায়িকার নানা ভেদ পরিকল্পিত হয়েছে। ধনঞ্জয়ের 'দশরূপক' গ্রন্থে নায়ককে নিম্নলিখিত চার শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে :—(১) ধীরললিত (২) ধীরশান্ত (৩) ধীরোদাত্ত (৪) ধীরোদ্ধত। অবশ্য নানা উপশ্রেণীর কল্পনাও আছে। নায়িকার মধ্যেও নানা শ্রেণী কল্পনা করা হয়েছে। নায়ক-নায়িকার অনুকূল ও প্রতিকূল নানা স্বভাবের পারিপার্শ্বিক চরিত্র এবং তাদের বিশেষ বিশেষ লক্ষণও নির্ধারিত করা হয়েছে। এই সব ভেদ-উপভেদ পরিকল্পনা থেকে এ অনুমান সহজেই করা চলে—সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রকারগণ ব্যক্তি-স্বভাবের গুরুত্ব সম্বন্ধে যথেষ্টই অবহিত ছিলেন। ব্যক্তিস্বভাব বাদ দিয়ে লোকবৃত্ত অর্থাৎ কর্মভাবান্বয়াপেক্ষী নাট্য রচনা করা সম্ভব এ কথা তাঁরা কোনদিনই ভাবতে পারেন নি।

তেমনি গ্রীক শিল্পদার্শনিক এরিষ্টটলেরও এ ধারণা খুব স্পষ্ট ছিল যে প্রত্যেক ক্রিয়াই কর্তাসাপেক্ষ—"**an action implies personal agents, who necessarily possess certain distinctive qualities both of character and thought ;……and these—thought and character —are the two natural causes from which action spring, and on actions again all success or failure depends.**" মনীষী এরিষ্টটল, তাঁর "**Poetics**" গ্রন্থে চরিত্র-সৃষ্টি সম্বন্ধে নিম্নলিখিত নির্দেশ দিয়েছেন :—

১। চরিত্র '**সৎ**' হবে (**it must be good…the character will be good if the purpose is good**)

২। চরিত্রে **'ঔচিত্য'** থাকা চাই—(The Second thing to aim at is propriety.)

৩। চরিত্র **'বাস্তব'** হওয়া চাই (Character must be true to life.)

৪। চরিত্রে **'সঙ্গতি'** থাকা চাই (The fourth point is consistency.)

প্রথমতঃ এরিষ্টটল সেই চরিত্রকেই **'সৎ'** বলেছেন যে চরিত্রের ভেতর দিয়ে কোন নৈতিক উদ্দেশ্য ব্যক্ত হয়ে থাকে। সৎচরিত্র বলতে সাধারণতঃ যা আমরা বুঝি, 'good' শব্দটি তিনি সেই অর্থেই প্রয়োগ করেছেন। দ্বিতীয়তঃ **'ঔচিত্য'** (propriety) থাকা চাই—ঔচিত্য বলতে তিনি এই বোঝাতে চেয়েছেন যে ব্যক্তির আচরণ যেন তার শ্রেণী-অনুগত বা স্বভাবানুগত হয়। তাঁর মতে —নারীতে পুরুষের বিক্রম বা সাহস আরোপ করা অনুচিত কাজ। তৃতীয়তঃ **বাস্তব** বলতে তিনি বুঝেছেন সেই চরিত্র যা বাস্তব অভিজ্ঞতার সঙ্গে হুবহু মিলে যায়—জীবন-সম্পর্কের ধারণার সঙ্গে যার ষোল-আনা মিল। চতুর্থতঃ— **সঙ্গতি** (Consistency) শব্দটিকে তিনি এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন—"for though the subject of the imitation, who suggested the type, be inconsistent, still he must be consistently inconsistent." অর্থাৎ কোন চরিত্র যদি স্বভাবতই অসমঞ্জস হয়, তবে বরাবরই চরিত্রের ঐ অসামঞ্জস্য বজায় রাখতে হবে। এরিষ্টটলের নির্দেশ থেকে নাট্যকাররা এই শিক্ষা লাভ করতে পারেন (ক) প্রত্যেক চরিত্রের বিশেষ একটি উদ্দেশ্য (purpose) থাকা চাই। উদ্দেশ্য অনুসারেই চরিত্র 'সৎ' অথবা 'অসৎ' আখ্যা পেয়ে থাকে এবং উদ্দেশ্যই (motive) চরিত্রের গতিবিধি নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। (খ) চরিত্রের আচরণ অবশ্যই স্বভাবানুযায়ী হওয়া চাই। (গ) চরিত্রকে সর্বতোভাবে উচিত তথা বাস্তবকল্প করে তোলা চাই (ঘ) চরিত্রের আচরণে 'সঙ্গতি' থাকা চাই। চরিত্র-সৃজন সম্বন্ধে এরিষ্টটলের শেষ নির্দেশটি উদ্ধৃতিযোগ্য—"As in the structure of the plot, so too in the portraiture of character, the poet should always aim either at the necessary or the probable" এরিষ্টটল কথিত এই বৈশিষ্ট্যগুলি থাকলে, বলা বাহুল্য, চরিত্রসৃষ্টি ভাল না হয়ে পারে না। নাটক যেহেতু ব্যক্তিসম্পর্কের ক্ষেত্র, ব্যক্তি-সম্পর্ক গড়তে গেলেই ব্যক্তির মধ্যে উদ্দেশ্য (purpose) আরোপ

করতে হবে এবং যে-পরিমাণে পরিস্থিতি ও আচরণ ঔচিত্যপূর্ণ হবে, সেই পরিমাণেই ঘটনা ও চরিত্র বাস্তব হয়ে উঠবে এবং নাটকখানির উৎকর্ষ বৃদ্ধি পাবে। যেমন ব্যক্তির সঙ্গে ব্যক্তির সম্পর্ক বা আচরণের মূলে কাজ করে ব্যক্তির উদ্দেশ্য, তেমনি উদ্দেশ্য থেকেই সৃষ্টি হয় পরিস্থিতি, যা প্রাইসের ভাষায় বলা যায়—"given relation" এবং ভরতের পরিভাষায়—"বিভাব"। এই বিভাব বা পরিস্থিতি কল্পনা—যত সমুচিত, যত অকৃত্রিম বা বাস্তব হয়, চরিত্রের আচরণ ভূমিও তত দৃঢ় হয়—বাস্তব চরিত্র সৃষ্টির প্রথম সর্ত প্রতিপালিত হয়। আর পরিস্থিতি যেখানে কৃত্রিম, সেখানে ব্যক্তির আচরণের গুরুত্ব থাকলেও তা ঐ দুর্বলতার ছিদ্রপথে বেরিয়ে যায়—কৃত্রিমতার স্পর্শদোষে চরিত্রও হেয় হয়ে পড়ে। অতএব চরিত্রকে সমুচিত বিশেষতঃ বাস্তব করতে হলে পরিস্থিতিকে অবশ্যই বাস্তব করে তুলতে হবে।

পরিস্থিতি বাস্তব হয় সেখানেই, যেখানে পরিস্থিতির মধ্যে বেশীমাত্রায় বাস্তব সমাজ-পরিবেশ বা জীবন-সম্পর্ক ব্যক্ত হয়। চরিত্রকে সামাজিক পরিবেষ্টনীর সঙ্গে অকৃত্রিম যোগে যুক্ত করতে পারলেই এই বাস্তব-পরিবেশ রচনা করা সম্ভব হয়। এ সম্পর্কে **সমালোচক জন হাউয়ার্ড লসন** যে নির্দেশ দিয়েছেন তা স্মরণীয়—"**the more thoroughly the environment is realized, the more deeply we understand the character. A character which stands alone is not a character at all.**" অর্থাৎ যত পরিপাটিভাবে চরিত্রের পরিবেশকে ব্যক্ত করা সম্ভব হয়, তত গভীরভাবে আমরা চরিত্রকে বুঝতে পারি। যে চরিত্র নিঃসঙ্গ—পরিবেশ-সম্পর্কবিহীন, সে চরিত্র চরিত্রই নয়। লসনের নির্দেশের তাৎপর্য এই—যে নাট্যকার চরিত্রের পরিবেশকে আচরণের ভিতর দিয়ে যত পরিস্ফুট রূপে ব্যক্ত করতে পারেন, তিনি তত ব্যক্তিত্বসম্পন্ন এবং বাস্তবকল্প চরিত্র সৃষ্টি করতে সমর্থ হন।

বাস্তবকল্প ও ব্যক্তিত্বসম্পন্ন চরিত্র সৃষ্টি করবার জন্য যে যে বিষয়ে নাট্যকারকে সতর্ক থাকতে হবে, **লাজোস এগ্‌রি** তার একটি তালিকা দিয়েছেন। তাঁর মতে "Character is the fundamental material we are forced to work with, so we must know character as thoroughly as possible."—এগ্‌রি "Bone Structure" নামক অধ্যায়ে কি করে চরিত্রকে পরিপাটিভাবে জানা যাবে তা আলোচনা করেছেন। নাটক-লেখার ব্যাপারে যাঁরা শিক্ষানবীশ তাঁদের

পক্ষে এগ্‌রির ব্যবস্থা-পত্রটি খুবই হিতকর হবে বলে আমি এখানে তা বিবৃত করছি। এগ্‌রির প্রথম প্রতিপাদ্য এই যে-বস্তুর যেমন লম্ব-প্রস্থ-বেধ এই তিনটি মাত্রা বা মান (dimension.) আছে, মানুষেরও তেমনি ঐ তিনটি মানের উপরে আরো তিনটি 'মান' আছে—(১) শারীরিক (২) সামাজিক (৩) মানসিক। এগরির ভাষায়—"Human beings have an additional three dimensions: Physiology, Sociology, psychology." এবং এই তিন বৈশিষ্ট্য না জানা পর্যন্ত মানুষকে সম্পূর্ণ জানা যায় না। মানুষের ব্যক্তিত্বের উপর যে শারীরিক ও সামাজিক অবস্থার প্রভাব থাকে এ কথা অস্বীকার করবার উপায় নেই। একজন বিকলাঙ্গ বা ব্যাধিগ্রস্ত ব্যক্তির বা অপ্রতিষ্ঠিত ব্যক্তির মনোভাব—সুস্থ প্রকৃতিস্থ ব্যক্তির মনোভাব থেকে ভিন্ন হবেই। এগরির সিদ্ধান্ত "Our physical make-up certainly colours our outlook on life. It influences us endlessly, helping to make us tolerant, defiant, humble, or arrogant. It affects our mental development, serves as a basis for inferiority and superiority complexes"। অতএব ব্যক্তিকে সম্পূর্ণ জানতে বা বুঝতে তার শারীরিক গঠনের বৈশিষ্ট্য অবশ্য জানতে হবে। তেমনি জানতে হবে তার সামাজিক সংস্থানের রূপটি অর্থাৎ সামাজিক-ব্যক্তি হিসাবে লোকটির সম্বন্ধে যতকিছু জানবার আছে এবং দুইটি বৈশিষ্ট্যের উপরে যে তৃতীয় বৈশিষ্ট্য অর্থাৎ ব্যক্তির মানস-প্রকৃতি নির্ভর করে, সেই মানসিক বৈশিষ্ট্যকে।

লাজোস এগরি-কৃত "ত্রৈমানিক চরিত্রের অস্থি-সংস্থান" (Tridimensional-character bone structure)-এর তালিকা এইরূপ :—

(ক) **শরীরতাত্ত্বিক** (Physiology)

১। **লিঙ্গ** (Sex)
২। **বয়স** (Age)
৩। **উচ্চতা ও ওজন** (Height and Weight)
৪। **চুল-চক্ষু-চর্মের বর্ণ** (Colour of hair, eyes, skin)
৫। **আঙ্গিক বৈশিষ্ট্য** (Posture)
৬। **আকৃতি** (Appearance) [দৃষ্টিনন্দন, অতি ও কম ওজন, পরিচ্ছন্ন, পরিপাটী, খোসমেজাজী, মস্তিক-মুখ-বাহুর আকৃতি অসমতা।]

৭। **বিকৃতি** (Defects) [বিকলাঙ্গতা, অস্বাভাবিকতা, জন্মগত চিহ্ন, ব্যাধি।]

৮। **বংশানুবৃত্তি** (Heredity)

(খ) সমাজতাত্ত্বিক মান (Sociology)

১। **শ্রেণী** (Class) [শাসক শ্রেণী, মধ্যবিত্ত, পাতিবুর্জোয়া, শ্রমজীবি।]

২। **বৃত্তি** (Occupation) [কাজের প্রকৃতি, কাজের সময়, মাত্রা, আয়, কাজের সর্তাবলী, সংঘের ভিতরে বা বাইরে, সংঘের সঙ্গে সম্পর্ক, কাজের যোগ্যতা ইত্যাদি।]

৩। **শিক্ষাদীক্ষা** (Education) [শিক্ষার পরিমাণ, শিক্ষালয়ের মান পরীক্ষার ফল, প্রিয় বিষয়, কোন্ কোন্ বিষয় সবচেয়ে কম জানে, দক্ষতা।]

৪। **পারিবারিক জীবন** (Home life) [পিতামাতা জীবিত কি মৃত ? তাদের উপার্জনক্ষমতা ? পিতামাতার মধ্যে বিচ্ছেদ ঘটেছে কি না, পিতামাতার মানসিক উন্নতির মান, তাঁদের দোষ, আসক্তি, বিরাগ বা উপেক্ষা, চরিত্রের সংগ্রামশীলতা।]

৫। **ধর্ম** (Religion)

৬। **জাতি** (Race, Nationality)

৭। **সামাজিক প্রতিষ্ঠা** (Place in community) [বন্ধুবান্ধবমহলে, সভা-সমিতিতে-খেলাধূলায় নেতা কি না।]

৮। **রাজনৈতিক মতবাদ** (Political affiliations)

৯। **আমোদ-প্রমোদ, বাতিক** (Amusements, hobbies) [বই, খবরের কাগজ, মাসিকপত্রিকাদি পড়ার ঝোঁক।]

(গ) মনস্তাত্ত্বিক মান (Phychology)

১। **যৌনজীবন, নৈতিকমান** (Sex life, moral standards)

২। **ব্যক্তিগত প্রকৃতি, উচ্চাকাঙ্ক্ষা** (Personal premise, ambition).

৩। **আশাভঙ্গ, প্রধান অপূর্ণ-আকাঙ্ক্ষা** (Frustrations, chief disappointments)

৪। **মেজাজ** (Temperament)[কড়া-মেজাজী, নরমমেজাজী, নৈরাশ্যবাদী, আশাবাদী।]

৫। **জীবনের প্রতি দৃষ্টিভঙ্গী**, (Attitude toward life) [সমর্পিত, সংগ্রামী, পরাজিতমন্য।]

৬। **মনো-গ্রন্থি** (Complexes) [মন বোধ আচ্ছন্ন, অভ্যাসগত কাজের বিরতি, কুসংস্কার, বাতিক, আতংক।]

৭। **বহির্মুখী** (Extrovert), **অন্তর্মুখি** (Entrovert), **উভয়মুখি** (Ambivert)।

৮। **দক্ষতা** (Abilities) [ভাষাজ্ঞান, বিশেষ কর্মদক্ষতা।]

৯। **গুণ** (Qualities) [কল্পনাশক্তি, বিচারশক্তি, সুরুচিবোধ, ভারসাম্য।]

১০। **বুদ্ধির মানাঙ্ক** (I. Q)

এগরির মতে এই হল চরিত্রের অস্থি-সংস্থান (bone structure) এবং প্রত্যেক নাট্যকারকে অবশ্যই এই সংস্থান ভালভাবে জেনে নিতে হবে এবং এই সংস্থানের ভিত্তির উপরেই চরিত্র তথা নাটক গড়ে তুলতে হবে।

বাস্তবিকই, পাত্র-পাত্রীর সম্যক পরিচয়—অন্ততঃ নাট্যকার ইবসেনের ভাষায় "leading points of their characters and their little peculiarities" না জানা পর্যন্ত, পাত্র-পাত্রীদের বাস্তব করে তোলা সম্ভব নয়। নাটকে আমরা যে সব পাত্র-পাত্রীদের পাই তাদের সমগ্র জীবনটা আমরা দেখতে পাইনা, অধিকাংশকেই দেখতে পাই যৌবন অবস্থায় অথবা প্রৌঢ় অবস্থায় অথবা বৃদ্ধাবস্থায়। অর্থাৎ পাত্র-পাত্রীরা নাটকের বৃত্তে প্রবেশ করে—জীবনের অনেকখানি অতিক্রম করে, অনেকখানি অতীতকে পিছনে নিয়ে। এই অতীতকে অর্থাৎ চরিত্রের 'পশ্চাতের-আমি'কে না জানতে পারলে 'সম্মুখের আমি'কে পরিপাটি করে গঠন করা সম্ভব হবে না। যে বিন্দুতে চরিত্র বৃত্তে প্রবেশ করে, সেই বিন্দুটিতেই চরিত্রের 'সম্মুখের-আমি'র—বর্তমান জীবনের আরম্ভ; চরিত্র—নতুন পরিবেশের সম্মুখীন। অতীত বা পশ্চাতের আমিই অদৃষ্টের রূপ ধরে চরিত্রের 'সম্মুখের-আমি'র ভাগ্য গড়ে থাকে। বর্তমান পরিবেশের সঙ্গে বোঝাপড়া করতে করতে চরিত্র ভবিষ্যতের দিকে এগিয়ে যায়। নাটক রচনা এই দিক থেকে দেখলে—নতুন নতুন পরিস্থিতির সঙ্গে চরিত্রের অবিরাম বোঝাপড়ার রূপ তৈরী করা। যেহেতু **চরিত্র হচ্ছে—"the sum total of his physical make up and the influences his environment exerts upon him,"** চরিত্র

সৃষ্টি করতে যাওয়া মানেই চরিত্রের 'স্বভাব' এবং স্বভাবের সঙ্গে পরিবেষ্টনীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপটি দেখানো। ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ দেখাতে গেলেই স্বভাবের উপর পরিবেশের এবং পরিবেশের উপর স্বভাবের প্রভাব অর্থাৎ তাদের 'পারস্পরিক' ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ফল এক কথায় "পরিবর্তন", দেখাতে হবে। প্রকৃতিতে স্থিতিশীল বলে কোন কিছুই নেই। সব বস্তুই পরিবর্তনশীল, কোনটি সংলক্ষ্যভাবে কোনটি অসংলক্ষ্যভাবে। অতএব চরিত্রও গতিশীল হতে বাধ্য। এগরির মতে—"The environment changes, and man with it." তিনি আরো বলেন—"Every human being is in a state of constant fluctuation and change. Nothing is static in nature, least of all man." অর্থাৎ অবস্থার পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে অবস্থার-দাস মানুষেরও পরিবর্তন ঘটে। প্রত্যেক মানুষের মধ্যে অবিরাম এক পরিবর্তন প্রবাহ চলেছে। প্রকৃতিতে কোন কিছুই স্থাণু নয়, মানুষ তো নয়ই। এই কারণেই, শুধু ত্রৈমানিক বৈশিষ্ট্য জানাই যথেষ্ট নয়, পরিবেশের সঙ্গে চরিত্রের বোঝাপড়ার তথা পরিবর্তনের রূপটাও জানা দরকার। আজ কি আছে, কাল কি হবে এবং বহু বৎসর পরে তারা কি রূপ নেবে—এক কথায়, চরিত্রের জীবন-রেখাটি (life line) বুঝে নেওয়া আবশ্যক। এগরি মনে করেন যে চরিত্রে গতিশীলতা ফুটে উঠে না সেই চরিত্র চরিত্রই নয়। তাঁর মতে—"So we can safely say that any character, in any type of literature, which does not undergo a basic change is a badly drawn character. We can go further and say that if a character cannot change, any situation in which he is placed will be an unreal situation." অতএব আমরা নিরাপদেই এ কথা বলতে পারি যে সাহিত্যে, সে যে-কোন শ্রেণীর সাহিত্যই হোক না কেন, চরিত্রের যদি মৌলিক পরিবর্তন না ঘটে তবে সেই চরিত্রকে আমরা অপরিস্ফুট চরিত্রই বলব। আবার একটু এগিয়ে বললে বলা যায়—চরিত্র যে পরিস্থিতিকে পরিবর্তিত করতে পারে না, সেই পরিস্থিতিকে বাস্তব পরিস্থিতি বলা চলে না।

চরিত্রে গতিশীলতা থাকা চাই—এ সিদ্ধান্ত যত অবিসংবাদিতই হোক-গতিশীলতার তাৎপর্য সম্বন্ধে সকলেই যে একমত এ কথা বলা চলে না। দ্বন্দ্ব ও ক্রিয়াশীলতার রূপ সম্বন্ধে মতভেদ আছে। আপাত স্থিতিশীল চরিত্রের ভিতরে ফল্গুধারার মত গতির প্রবাহ থাকতে পারে, বাহ্য অবস্থার বিশেষ এক বিন্দুতে

দাঁড়িয়ে থেকেও চরিত্র অন্তরে অন্তরে অবিরাম পরিবর্তিত হতে পারে—এ কথাটা সকলে স্বীকার করতে চাননি। করুন না করুন এ কথা সত্য—চরিত্রের গতিশীলতা চাই,—সে বাহ্যিক বা আন্তরিক যে গতিই হোক না কেন এবং এ কথাও সত্য—গতিতত্ত্বের মূল সূত্রানুসারে, দ্বন্দ্বের ফলেই গতি সম্ভব হয়।—**'Contradiction is the power that moves'**···প্রতিমুহূর্তের অভিযোজনেরই অপর নাম জীবন; জীবনের স্থিতি ও গতি প্রতিমুহূর্তের সংগ্রামের উপরেই নির্ভর করে। সুতরাং জীবনের গতিশীল রূপ দেখাতে গেলেই পরিবেশের সঙ্গে জীবনের সংগ্রামের রূপটিকেই দেখাতে হবে। বিনা দ্বন্দ্বে জীবনের গতিশীল রূপ দেখানো সম্ভব নয় বলেই, নাট্যকারকে **দ্বন্দ্বের বিষয়, প্রকৃতি ও পক্ষ** সম্বন্ধে অবহিত থাকতে হবে। **"there is no play if there is no conflict"**এ কথা যদি স্বীকার্য হয়, তবে এ কথাও সঙ্গে সঙ্গে স্বীকার করতে হবে যে, যে অনুপাতে দ্বন্দ্ব তীব্র হয়ে উঠে, সেই পরিমাণেই নাটকের দীপ্তি তথা নাটকীয়ত্ব বৃদ্ধি পায়।

এগরি বলেন—দ্বন্দ্বই যখন নাটকের প্রাণ, তখন দ্বন্দ্বকে সম্যকভাবে রূপ দেওয়ার জন্য, এমন চরিত্র নির্বাচন করতে হবে যে উপযুক্ত মাত্রায় দ্বন্দ্ব করতে সমর্থ, যে চরিত্রের **'strength of will'** আছে—**'have the strength, the stamina, to carry this fight to its logical conclusion'** অর্থাৎ দ্বন্দ্বকে তার অবশ্যম্ভাবী পরিণতিতে পৌঁছিয়ে দিতে চরিত্রের যতখানি দৈহিক-মানসিক সামর্থ্য আবশ্যক ততখানি সামর্থ্য চরিত্রে অবশ্যই রাখতে হবে। এগরির মতে **'Protagonist'** এবং **'Antagonist'**—চরিত্রের সঙ্কল্পদৃঢ়তা বা সামর্থ্য দু-রকম হতে পারে। একটিকে বলা যায় **'Positive'**, অন্যটিকে **'Negative'**। প্রথমটি থাকে সেইখানেই যেখানেই চরিত্র প্রতিপক্ষের সঙ্গে দ্বন্দ্ব করতে করতে প্রতিপক্ষের বাধা অতিক্রম করে পরিণতির দিকে এগিয়ে যায় অর্থাৎ সমস্ত পারিপার্শ্বিক ঘটনাকে নিয়ন্ত্রিত করে। এই জাতীয় চরিত্রকেই **'Positive will'**, সাধারণতঃ—**'active'** বলা হয়ে থাকে। (**"These characters are vital, full of fight,"···"are pulsating with fighting strength"**)। দ্বিতীয় শ্রেণীর **'Negative'** অথচ **strong** চরিত্র আপাতদৃষ্টিতে দুর্বল বা নিষ্ক্রিয়, কারণ বাধার বিরুদ্ধে অর্থাৎ পরিবেশের চাপের বিরুদ্ধে সে সমস্ত শক্তি নিয়োগ করে সংগ্রাম করে না—বাধাকে আক্রমণ করে না, সাধারণের ধারণায়—এই জাতীয় চরিত্র **"inactive"** বা **"passive"**, কিন্তু তারা নিষ্ক্রিয় হয়েও সবল হতে পারে এবং পারে তখনই যখন তারা আদর্শের

জন্য চরম দুঃখদুর্দ্দশা ভোগ করে, প্রতিপক্ষের সমস্ত শক্তিশেল বুক পেতে গ্রহণ করে—আপ্রাণ আদর্শ আঁকড়ে পড়ে থাকে। **Negative pivotal character-**এর ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে এগরি লিখেছেন—"**we must explain the "negative" one. To withstand hunger, torture, physical and mental suffering for an ideal, whether real or fancied, is strength in Homeric proportions. This negative strength is really aggressive in the sense that it provokes counter-action. Hamlet's snooping, Jeeter Lester's maddening insistence to stay on his land and actually die from sheer hunger, are actions which certainly provoke counter-action. So a negative force, if it is enduring, becomes a positive force**" অর্থাৎ কোন সত্য বা কল্পিত আদর্শের জন্য অনশন, উৎপীড়ন, সমস্ত রকম দৈহিক ও মানসিক যন্ত্রণা সহ্য করার ক্ষমতা অবশ্যই অসাধারণ শক্তির নিদর্শন। এই অভাবরূপী শক্তি এই অর্থেই আক্রমণাত্মক যে সে যথেষ্ট প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করবার ক্ষমতা রাখে। হ্যামলেটের এবং জিতের লেষ্টেরের ভিটে আঁকড়ে পড়ে-থাকার উন্মত্ত রোখ, অনাহারে শুকিয়ে মরা এমন কতকগুলি ক্রিয়া যার প্রতিক্রিয়া অবশ্যম্ভাবী। সুতরাং বাহ্যতঃ অভাবরূপী হলেও শক্তি যেখানে অটল অসহিষ্ণুতার রূপ নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে, সেখানে তাকে ভাবরূপী বলেই গণ্য করতে হবে। এগরি মনে করেন—"**The Pivotal character is the protagonist.**" ["**Protagonist is one who takes the lead in any movement or cause**"—**Webster's Dictionary**]—"**A Pivotal Character is neccssarily agressive, uncompromising, even ruthless, whether he is the "negative" or "positive" type.**"

যে দুই পক্ষের মধ্যে দ্বন্দ্ব হবে, সেই দুই পক্ষের নেতার আখ্যা সম্বন্ধে এগ্‌রি বলতে চেয়েছেন এই যে, যে চরিত্র কোন আন্দোলন বা কর্মে নেতৃত্ব গ্রহণ করে, সেই চরিত্রকে বলা হয় "**Pivotal character**" এবং "**The poivotal character is the protagonist**" আর যে চরিত্র 'প্রোটাগোনিষ্ট'-র প্রতিপক্ষের নেতা সেই চরিত্র—"**antagonist**"। এগ্‌রি পিভোটাল চরিত্রের ব্যাখ্যা করে লিখেছেন—"**The pivotal character is the one who creates conflict and makes the play move forword. The**

pivotal character knows what he wants. Without him the story flounders……in fact, there is no story" এগ্রির মতে, ওথেলো নাটকের প্রোটাগোনিষ্ট বা পিভোটাল ক্যারেক্টার হচ্ছে—ইয়াগো, ডলস্ হাউসে-ক্রোগষ্ট্যাড্, তারতুফে—'ওরগোন্', ম্যাকবেথে—'ম্যাকবেথ', হ্যামলেটে-'হ্যামলেট', ইত্যাদি।

এখানেই একটা প্রশ্ন উঠবে—'**protagonist**' এবং '**antagonist**'-এর সংজ্ঞা যা দেওয়া হয়েছে তা থেকে এ অনুমান কি স্বাভাবিক নয়, যে, "প্রোটাগোনিষ্ট" এবং "হিরো" সব ক্ষেত্রে এক নয়। ওথেলো নাটকের "হিরো" নিশ্চয়ই ওথেলো, কিন্তু 'ইয়াগো' কে প্রোটাগোনিষ্ট বললে, হিরো ও প্রোটাগোনিষ্ট অবশ্যই পৃথক। এ কথাও নিশ্চয়ই বলা চলে না, ওথেলো নাটকে ওথেলো হচ্ছে "এটাগোনিষ্ট"।

'প্রোটাগোনিষ্ট' এবং 'এ্যাণ্টাগোনিষ্ট' শব্দ দুটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ জেনে নিতে পারলে, তাৎপর্য বোঝা সহজ হবে। গ্রীক 'এগোন' শব্দটির (অর্থ 'দ্বন্দ্ব') আগে 'প্রোটো', 'এ্যাণ্টা', 'দ্বিতেরো', 'ত্রিতেরো' প্রভৃতি শব্দ যুক্ত হয়ে প্রোটাগোনিষ্ট (**Protagonist**), অ্যাণ্টাগোনিষ্ট, (**Antagonist**) দ্বিতেরাগোনিষ্ট (**Denteragonist**), ত্রিতাগোনিষ্ট (**Tritagonist**) শব্দ উৎপন্ন হয়েছে। গ্রীক কমেডির যে অংশে 'বাকযুদ্ধ' থাকে, সেই অংশ বোঝাতেই 'এগোন' শব্দটি প্রযুক্ত হয়ে থাকে। এই বাকযুদ্ধের এক পক্ষে থাকে সুমতি বা ন্যায় (Just Discourse), অন্যপক্ষে থাকে কুমতি বা অন্যায় (**unjust Discourse**)। যদিও ব্যুৎপত্তির দিক থেকে প্রোটাগোনিষ্ট বলতে বোঝায় প্রথম বা প্রধান চরিত্র, দ্বিতেরাগোনিষ্ট বলতে দ্বিতীয় চরিত্র বা অভিনেতা এবং ত্রিতাগোনিষ্ট বলতে, তৃতীয় চরিত্র বা অভিনেতা, প্রথম অভিনেতা সাধারণতঃ ন্যায়ের পক্ষ অবলম্বন করায় এবং দ্বিতীয় চরিত্র সাধারণতঃ অন্যায়পক্ষাবলম্বী হওয়ায়, প্রোটাগোনিষ্ট বলতে বুঝিয়েছে ন্যায়পক্ষের 'প্রধান চরিত্র'কে এবং এ্যাণ্টাগোনিষ্ট অন্যায়পক্ষের বা বিরোধীপক্ষের প্রধানকে। আমাদের পরিভাষায় বললে প্রোটাগোনিষ্ট হচ্ছে "নায়ক" এবং এ্যাণ্টাগোনিষ্ট "প্রতিনায়ক"। প্রথম চরিত্রই প্রধান চরিত্র হওয়ায়, গ্রীক নাটকে প্রথম চরিত্রই ছিল কেন্দ্রীয় এবং প্রধান চরিত্র; ফলে ইয়োরোপীয় নাট্যশাস্ত্রে 'প্রোটাগোনিষ্ট' শব্দটির অর্থ দাঁড়িয়েছে—প্রধান চরিত্র; 'প্রথম বা কেন্দ্রীয় চরিত্র' এই অর্থটি আচ্ছন্ন হয়ে গেছে। আমাদের "নায়ক" বলতে বোঝায় রসের মুখ্য আলম্বনকে 'প্রোটাগোনিষ্ট' কথাটিরও মূল অর্থ তাই—'প্রথম' সুতরাং

'প্রধান' তথা কেন্দ্রীয় চরিত্র—যার জীবনের ঘটনা ও পরিণতি দেখানো নাট্যকারের উদ্দেশ্য। আর হচ্ছে—এ্যাণ্টাগোনিষ্ট যার বিরুদ্ধে নায়কের সংগ্রাম—এককথায় নায়কের প্রতিপক্ষ। কিন্তু প্রোটাগোনিষ্ট কথাটার অর্থ পরিবর্তিত হওয়ার পরে নায়ক ও প্রোটাগোনিষ্টকে এক মনে করায় (প্রোটাগোনিষ্টের অর্থ পরিবর্তিত হওয়ায়—'কেন্দ্রীয়' থেকে সরে গিয়ে 'প্রধান'-এর উপর জোর বেশী দেওয়ায়) অনেক ক্ষেত্রেই বিচার-বিভ্রান্তি ঘটে থাকে। চরিত্র প্রধান বা প্রবল হলেই চরিত্রকে 'নায়ক' বলার ঝোঁক আসে এই ভ্রান্তি থেকেই। নায়ক যেখানে প্রধান বা প্রবল অর্থাৎ সক্রিয় সংগ্রামী সেখানে কোন সমস্যা নেই, সেখানে নায়কই 'প্রোটাগোনিষ্ট'; কিন্তু যেখানে নায়ক নিষ্ক্রিয় (**Passive—'more acted upon than 'acting'**) প্রতিপক্ষ বা কোন পারিপার্শ্বিক চরিত্র প্রবল সেখানেই সমস্যা। কারণ নায়ক সেখানে 'প্রোটাগোনিষ্ট' নয়। যেমন ওথেলো নাটকে ইয়াগো প্রোটাগোনিষ্ট। এখানেই প্রশ্ন হবে, তবে ওথেলোতে এ্যাণ্টাগোনিষ্ট কে? ওথেলোই কি এ্যাণ্টাগোনিষ্ট? তাই যদি হয়, ওথেলোই কি নাটকের অন্যায় পক্ষ? (**Unjust Discourse**-এর পক্ষ) এ কথা স্বীকার করতেই হবে ওথেলোর ট্র্যাজেডি রূপ দেওয়াই নাট্যকারের উদ্দেশ্য, সুতরাং রসের দিক থেকে ওথেলোই কেন্দ্রীয় চরিত্র বা নায়ক এবং ইয়াগো প্রতিনায়ক—নায়কের বিরুদ্ধ পক্ষ।

এই সমস্যার সমাধান করতে, আমাদের নায়ক ও প্রতিনায়কের ধারণাকেই সামনে রাখা দরকার। নায়ক এবং প্রতিনায়কের পার্শ্ব চরিত্র যতই প্রবল বা প্রধান হোক না কেন, নায়কের বা প্রতিনায়কের স্থান তারা অধিকার করতে পারে না। যেমন 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকে পার্শ্বচরিত্র 'চাণক্য' অতিপ্রবল চরিত্র বটে, কিন্তু নায়ক চন্দ্রগুপ্তই। 'সাজাহান' নাটকে 'ঔরংজীব' অতি সক্রিয় ও প্রধান বটে, কিন্তু সে প্রতিনায়ক (**antagonist**) ছাড়া আর কিছুই নয়; নায়ক—সাজাহান।

যাই হোক, সংজ্ঞা নিয়ে মারামারি করে কোন লাভ নেই। নাটকে যেহেতু সামাজিক ব্যক্তিদের জীবনদ্বন্দ্ব উপস্থাপিত হয়, দ্বন্দ্ব দেখাতে গেলে অবশ্যই "পক্ষ"-বিকল্পনা করতে হবে এবং প্রত্যেক পক্ষের প্রতিনিধি ও সহকারী নির্বাচন করতে হবে। যেমন রাজনীতিতে মণ্ডল গঠনের নিয়ম আছে—অরি, মিত্র, অরির মিত্র, মিত্রামিত্র ইত্যাদি নির্বাচন করে শক্তির ভারসাম্য (**balance of power**) রক্ষা করার বিধি আছে, নাটকেও সেইরূপ একটি 'মণ্ডল' রচনা করা আবশ্যক—সমগ্র কার্যটিকে (**whole action**) উপস্থাপিত করার জন্য যে-সব পাত্র-পাত্রী

আবশ্যক তাদের যুযুধান দুই পক্ষের শিবিরে পারস্পরিক বিভিন্ন-সম্পর্কের-যোগে যুক্ত করতে হবে। নাটকে এই সম্পর্কের বিশেষত্বেই চরিত্রের বিশেষত্ব ফুটে উঠে এবং বিশেষ পাত্র-পাত্রীর সম্পর্কানুগ প্রযোজনার উপরেই নাটকের সমগ্র রূপের পারিপাট্য নির্ভর করে। নাটককে আমরা যদি একটি 'স্বতন্ত্র শক্তি-ক্ষেত্র' বলে মনে করি তা হলে একথা বলা যেতে পারে—শক্তির সুবণ্টন বা বিন্যাসের উপরেই যেমন ক্ষেত্রের ভারসাম্য তথা স্বাতন্ত্র্য নির্ভর করে, তেমনি নাটকেও পাত্র-পাত্রীর সম্পর্ক ও বিশেষত্বের মাত্রা-পরিকল্পনায় এবং সুপ্রযোজনার উপরে সমগ্র নাটকের ভারসাম্য নির্ভর করে।

চরিত্র-নির্বাচন ব্যাপারটি আসলে চরিত্রের বিশেষত্ব, বৈচিত্র্য এবং সমগ্র কার্যের সঙ্গে চরিত্রের সম্পর্ক নির্ধারণেরই সমস্যা। অচরিত্র যেমন বিশেষত্ব বর্জিত চরিত্র, অনাবশ্যক চরিত্র তেমনি কার্যের সঙ্গে সম্পর্ক-রহিত চরিত্র—অনুপযোগী চরিত্র। অতএব চরিত্র নির্ধারণ করবার সময় চরিত্রের বিশেষত্ব এবং বৈচিত্র্য সম্বন্ধে যেমন অবহিত হতে হবে তেমনি অবহিত থাকতে হবে চরিত্রের "সম্পর্ক" বিষয়ে। চরিত্র-যোজনা আসলে বিচিত্র চরিত্রের সংযোগে ব্যূহ-রচনা—শক্তি অনুসারে চরিত্রের সমাবেশ।

নাট্যবিধান-রচয়িতা এগরি এই ব্যূহ-রচনা ব্যাপারটির নাম দিয়েছেন—**Orchestration**। তিনি বলেছেন—"**when you are ready to select characters for your play, be careful to orchestrate them right**"। এগরি মনে করেন সুষ্ঠ ঐক্যতান থাকলেই নাটকীয় ঘটনা ঘাতপ্রতিঘাতের ভিতর দিয়ে পরিণতির দিকে এগিয়ে যেতে পারে। ঐক্যতান সৃষ্টি করতে হলে বিপরীতধর্মী চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সাহায্যেই করতে হবে—"**contrasting characters are instruments which work together to give a well orchestrated composition**". এগ্রির মতে —"**Orchestration demands well-defined and uncompromising characters in opposition, moving from one pole toward another through Conflict.**" অর্থাৎ ঐক্যতান রচনা করতে পারা যায় বিপরীতধর্মী চরিত্রের পারস্পরিক ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার সাহায্যেই। অবশ্য "**Contrast must be inherent in the character**"। ঐক্যতান সৃষ্টি করতে চাই ব্যক্তিত্বশালী আপোশহীন পরস্পরবিরুদ্ধ চরিত্রের আদ্যন্ত সংগ্রাম; যেমন **হ্যামলেট** আপোষহীন, পিতৃহত্যার প্রতিশোধ না নেওয়া পর্যন্ত তার স্বস্তি

নেই, শান্তি নেই, চেষ্টার বিরাম নেই। 'ডলস্ হাউস' নাটকের হেলমার, অটল ব্যক্তিত্বশালী। নাটকের পরিণতি ঘটিয়েছে হেলমারেরই দৃঢ় নীতিনিষ্ঠা। আপোষহীন বিপরীতধর্মী চরিত্রের প্রকৃতি ব্যাখ্যা করে বোঝাতে যেয়ে লাজোস এগরি মহাশয় বিশেষ একটি প্রক্রিয়ার উল্লেখ করেছেন। প্রক্রিয়াটির নাম—**"Unity of opposites".** বিপরীতের সমাবেশ বলতে শুধুমাত্র দুটি বিরোধী পক্ষের ইচ্ছার কল্পনা বোঝায় না, প্রকৃত বিপরীতের সমাবেশ হয় সেখানেই যেখানে উভয়ের মধ্যে যে-কোনরূপ আপোষই অসম্ভব হয়ে উঠে। **"Unity of opposites does not refer to any opposing forces or wills in a clash.……The real unity of opposites is one in which compromise is impossible."** বলা বাহুল্য যুযুৎসু দুই পক্ষের জোর সমান না হলে যুদ্ধ জমে না, দীর্ঘস্থায়ীও হয় না। অতএব দ্বন্দ্বকে জোরালো ও দীর্ঘস্থায়ী করতে হলে, বিবদমান পক্ষের নায়কদের সঙ্কল্প ও উদ্যম সমান মাত্রায় জোরালো করা দরকার। মাঝপথে যাতে কেউ রণে ভঙ্গ দিয়ে সরে না পড়ে, সেদিকে লক্ষ্য রাখতে হবে। অবশ্য রণে ভঙ্গ দেওয়ার মধ্যেও দুটো রূপ থাকতে পারে—এক যুদ্ধ করতে করতে পশ্চাদপসরণ, দুই পিছনে ফিরে উর্দ্ধশ্বাসে পলায়ন। প্রথমটিতে যুদ্ধের গতিবেগ বা উত্তেজনা বজায় থাকে, কারণ পশ্চাদপসরণও এক প্রকার যুদ্ধ, দ্বিতীয়টিতে তা থাকে না। অতএব নাটকে যে দ্বন্দ্বের দৃশ্য দেখানো হবে তাতে বিপরীতের এমন সমাবেশ থাকা চাই যাতে দ্বন্দ্বের গতিবেগ, কি আক্রমণে কি পশ্চাদপসরণে, সমান উত্তেজক থাকে। যুদ্ধের মাঝখানেই যাতে কোন নায়ক পিছন ফিরে দৌড় না দেয়, তার সঙ্কল্প ও উদ্যম ত্যাগ করে প্রতিপক্ষের কাছে আত্মসমর্পণ না করে, সেদিকে নাট্যকারকে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে। বলা বাহুল্য চরিত্রের **"strength of will"**-এর উপরেই—**unity of opposite**-এর প্রকৃতি বা পরিমাণ নির্ভর করে।

কিন্তু চরিত্র-সৃষ্টির ব্যাপারে, চরিত্রের ত্রৈমানিক বৈশিষ্ট্য, দ্বন্দ্বপরায়ণ চরিত্রের **"strength of will"**—সঙ্কল্পদৃঢ়তা, বৈপরীত্যের সমাবেশ প্রভৃতি বিষয়ের হিসাব আবশ্যক বটে, কিন্তু চরিত্র-সৃষ্টির আসল সমস্যা—সমুপযুক্ত পরিস্থিতি রচনা করে চরিত্রের কায়িক, সাত্বিক ও বাচনিক আচরণের সম্ভাবনাকে উপযুক্ত মাত্রায় ব্যক্ত করার সমস্যা। পরিস্থিতি যদি উপযুক্ত অর্থাৎ বাস্তব না হয়, তা হলে যার উপরে দাঁড়িয়ে চরিত্র আত্মপ্রকাশ করবে, সেই ভিত্তিই দুর্বল হয়ে যায়, ফলে সমস্ত আবহাওয়াটিই কৃত্রিম হয়ে দাঁড়ায়। তারপর চরিত্রের আচরণ যদি অনুচিত

বা কৃত্রিম হয়, তা হলে ত্রৈমানিক বৈশিষ্ট্যের চেতনা যতই থাক, নাটকের গুরুত্ব কোনভাবেই রক্ষা করা যায় না। চরিত্রকে 'valid' করতে হলে তাকে 'real' করতে হবে এবং তা করতে গেলেই—পরিস্থিতিকে বাস্তব এবং আচরণকে পরিস্থিতি-সাপেক্ষ করতে হবে। চরিত্রের উপযোগিতা তথা বাস্তবতা বিচার করবার একমাত্র উপায় পরিস্থিতির সঙ্গে চরিত্রের যোগকে অপরিহার্য করে তোলা। এ সম্পর্কে জন হাওয়ার্ড লসনের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য, তিনি বলেছেন—"**But the validity of the scene or character in the dramatic scheme does not depend on its relation to events in general, but on its use value in relation to the situation**". অর্থাৎ নাটকে দৃশ্যের বা চরিত্রের উপযোগিতা, সাধারণ কার্যের বা ঘটনার সঙ্গে, দৃশ্যের বা চরিত্রের সম্পর্কের উপর নির্ভর করে না, নির্ভর করে বিশেষ পরিস্থিতিতে তাদের প্রয়োজনীয়তার মাত্রার উপরে। বাস্তবিকই যে নাট্যকার উপযুক্ত এবং অকৃত্রিম পরিস্থিতি কল্পনা করতে পারেন এবং সেই পরিস্থিতিতে-উপস্থাপ্য ব্যক্তি-সম্পর্কের রূপটিকে সুষ্ঠ ও বাস্তব করে তুলতে পারেন তাঁর হাতে আর যাই হোক না কেন, অবাস্তব চরিত্র-সৃষ্টি হবে না। এ সম্পর্কে Hermon Ould মহাশয়, তাঁর "দি আর্ট অফ দি প্লে" গ্রন্থে যে কথাটি লিখেছেন স্মরণ করা যেতে পারে—"**Bearing in mind that a play is, first of all action in logical continuity, it becomes clear that every speech which a character wishes to utter, every movement which a character wishes to make, must be minutely scrutinized before it is allowed to pass.**" চরিত্রের বচন বা কার্য ব্যহৃতঃ উচিত হওয়া সত্ত্বেও অনাটকীয় হতে পারে—এই বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে লিখেছেন—"**Words and movements may be perfectly "in character" and yet serve no dramatic purpose; and as it is one of the fundamental laws of drama that anything which does not help hinders, it follows that irrelevancies born of character, however delightful in themselves, however witty, must be pitilessly sacrificed.**"

বৃত্ত-রচনা

চরিত্র ও বৃত্তের মধ্যে কোন্‌টি প্রধান, কোন্‌টির দিকে নাট্যকারকে অধিক লক্ষ্য রাখতে হবে—এ সম্পর্কে আগেই কিছুটা আলোচনা করা হয়েছে এবং চরিত্র ও বৃত্তের অন্তরঙ্গ ও অবিচ্ছেদ্য যোগের দিকে পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করা হয়েছে। এরিষ্টটল কোন্ যুক্তিতে বৃত্তের প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন এবং আধুনিক সমালোচকদের মধ্যে যারা এরিষ্টটলকে সমর্থন করেছেন তাদের প্রতিনিধি স্থানীয়রা কি বলেছেন, তাও বিবৃত করা হয়েছে। প্রাচীন শাস্ত্রকার এরিষ্টটল এবং আধুনিক শাস্ত্রকার লসন বৃত্তের প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত করতে যে যুক্তি দিয়েছেন তার পক্ষেই আমি ওকালতি করেছি,—এ কথাটাও স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এখানে সেই সমস্ত কথার অবতারণা করার প্রয়োজন নেই। এখানে বৃত্তরচনার মুখবন্ধ হিসাবে শুধু এই কথাটাই বলে নিতে চাই যে—চরিত্র থেকে কার্যের উৎপত্তি হয়ে থাকে এ কথা সত্য বটে, কিন্তু নাটকের কারবার পরিণামপরায়ণ চরিত্রের আচরণ (কায়িক-মানসিক-বাচনিক কার্য) নিয়ে, বিশেষতঃ কার্যের ভিতর দিয়ে অর্থাৎ ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে, ব্যক্তির জীবনে বিশেষ কোন পরিণাম বা অবস্থান্তর সৃষ্টি করা নিয়ে। পরিণাম বা অবস্থান্তর দেখানোই যেখানে মুখ্য উদ্দেশ্য, এবং যেখানে বিনা ঘটনাপরম্পরায় বা কার্যপরম্পরায় অবস্থান্তর দেখানো সম্ভব নয়, সেখানে ঘটনার বা বৃত্তের গুরুত্ব অবশ্য স্বীকার্য। কারণ এই হিসাবে, নাটক উপস্থাপ্য ব্যক্তিব এক অবস্থা থেকে ক্রমান্বয়ে অন্য অবস্থায় অর্থাৎ বিশেষ পরিণামে যেয়ে পৌছানোর রূপ ছাড়া আর কিছুই নয়। অর্থাৎ নাটকের আদিতে ব্যক্তির অবস্থাদ্যোতক ঘটনা সমাবেশ, মধ্যে বিপরিণামশীল অবস্থার ক্রম বা পর্যায়গুলি দেখানোর জন্য উপযুক্ত ঘটনা সমাবেশ এবং অন্তে পরিণাম-সূচক ঘটনার সমাবেশ; এককথায় আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত ক্রমপরিণাম-সূচক ঘটনার প্রবাহ তৈরি করা। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে নাটক লেখার প্রারম্ভিক কাজ, 'ভাব' নির্ধারণ এবং প্রতিপাদ্য বাক্য রচনা করা হলেও, আসল কাজ 'বৃত্ত-রচনা'—ভাবের শরীর গঠন করা।

ভরতের নাট্যশাস্ত্রে ইতিবৃত্তকে নাট্যের শরীর বলা হয়েছে এবং ইতিবৃত্তের পাঁচটি সন্ধি কল্পনা করা হয়েছে।

ইতিবৃত্তং হি নাট্যস্য শরীরং পরিকল্পিতম্।
পঞ্চভিঃ সন্ধিভিস্তস্য বিভাগঃ সংপ্রকল্পিতঃ ॥

সন্ধিবিভাগের হেতু নির্দেশ করতে যে কথাটি বলা হয়েছে তা খুবই উল্লেখযোগ্য এবং এই কারণেই উল্লেখযোগ্য যে নাটকের গঠনগত বিবিধ সমস্যাকে সম্যক ভাবে বুঝতে গেলে ঐ কথাটির তাৎপর্য অবশ্যই বুঝতে হবে। ভরত বলেছেন—প্রত্যেক কার্যেরই পাঁচটি অবস্থা সম্ভব—(১) প্রারম্ভ (২) প্রযত্ন (৩) প্রাপ্তিসম্ভব (৪) নিয়ত ফলপ্রাপ্তি (৫) ফলযোগ। এদের ব্যাখ্যা করতে ভরত নাট্যশাস্ত্রের ১৯ অধ্যায়ে যা লিখেছেন এখানে উদ্ধৃত করা যেতে পারে :—

ঔৎসুক্যমাত্রং বন্ধস্য যো বীজস্য নিবধ্যতে।
মহতঃ ফলযোগস্য সোঽত্র **প্রারম্ভঃ** ইষ্যতে ॥
অপশ্যতঃ ফলপ্রাপ্তিং যো ব্যাপারঃ ফলং প্রতি।
পরং চৌৎসুক্যগমন **প্রযত্নঃ** পরিকল্পিত ॥
ঈষৎ প্রাপ্তির্যদা ক্বাচিৎ ফলস্য পরিকল্প্যতে।
ভাবমাত্রেণ সং (তাং) প্রাহুর্বিবিজ্ঞাঃ **প্রাপ্তিসম্ভবম্** ॥
নিয়তাং তু ফলপ্রাপ্তিং যদা ভাবেন পশ্যতি।
নিয়তাং তাং **ফলপ্রাপ্তিং** সগুণাঃ পরিচক্ষতে ॥
অভিপ্রেতং সমগ্রং চ প্রতিরূপং ক্রিয়াফলম্।
ইতিবৃত্তে ভবেদ্‌যস্মিন্ **ফলযোগঃ** প্রকীর্তিতঃ ॥
সর্বস্যেব হি কার্যস্য প্রারব্ধস্য ফলার্থিভিঃ।
এতা অনুক্রমেণৈব পঞ্চাবস্থা ভবন্তি হি ॥
তাসাং স্বভাবভিন্নানাং পরস্পরসমাগমাৎ।
বিন্যাস একভাবেন ফলহেতুঃ প্রকীর্তিতঃ ॥

উল্লিখিত উক্তিগুলি বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, ইউরোপীয় নাট্যশাস্ত্রে বৃত্ত-গঠন আলোচনা-প্রসঙ্গে যে সব বিষয় নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে, সেই সব বিষয়ের আভাষণ এখানে আছে। **Exposition, Progression, Continuity, Suspense, Climax, Unity** প্রভৃতি বিষয় সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত কম সচেতন ছিলেন না। প্রথমতঃ ভরত লক্ষ্য করেছেন—প্রত্যেক কার্যের **পাঁচটি অবস্থা** আছে, অর্থাৎ প্রত্যেক বৃত্তেরই প্রারম্ভ থেকে ফলযোগ বা উপসংহার পর্যন্ত একটা পর্ববিভক্ত **গতি** থাকবে। দ্বিতীয়তঃ প্রত্যেক বৃত্তে বীজস্থাপনা থেকে ফলযোগ পর্যন্ত একটা **ক্রমপরিণতিশীল সমগ্র**

কার্যধারা থাকবে। তৃতীয়তঃ, বীজস্থাপনা থেকে ফলযোগ পর্যন্ত সমস্ত সন্ধির ভিতর দিয়ে, **ক্রমবর্ধমান ঔৎসুক্য-প্রবাহ** বজায় রাখতে হবে। চতুর্থতঃ ফলযোগে বা উপসংহারে বৃত্ত **সমগ্রতা** লাভ করবে অর্থাৎ **অভিপ্রেত** বা **প্রতি-রূপ** ক্রিয়াফলে পৌঁছে শেষ হবে। পঞ্চমতঃ স্বভাবভিন্ন সন্ধিগুলির **একভাব-বিন্যাসের** বা সমন্বয়ের ফলেই ফলযোগ সম্ভব হয়ে থাকে।

আমরা দেখছি, সন্ধি-বিকল্পনার মধ্যেই বৃত্তের গঠনের আরম্ভ (exposition), গতি (movement), অগ্রগতি (progression), ঔৎসুক্য (suspense), একান্বয় (unity), বৃত্তান্তের অনুপক্ষয় (continuity) প্রয়োগের রাগপ্রাপ্তি (emphasis), ইষ্টার্থের রচনা (selection), প্রকাশ্যের প্রকাশ (obligatory scenes) প্রভৃতি সমস্যার কথা আলোচনা করা হয়েছে। যথাস্থানে এদের বিশেষভাবে উপস্থাপিত করা হবে। এখন আমি **সন্ধি-বিভাগ** সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনায় প্রবেশ করছি।

(ক) সন্ধি-বিভাগ (Division of Action)

প্রতীচ্য নাট্যশাস্ত্রেও মূল কার্যকে (action) কয়েকটি পর্বে ভাগ করে নেওয়ার কথা বলা হচ্ছে। **এরিষ্টটলের** 'পোয়েটিকস্'-গ্রন্থে কার্যের মধ্যে মোটামুটি তিনটি পর্যায় আদি-মধ্য-অন্ত, (Beginning-Middle-End) কল্পিত হয়েছে বটে, কিন্তু বস্তুতঃ পাচটি পর্বের কল্পনাই সেখানে রয়েছে। 'প্রোলোগ, এপিসোড্, এক্সোড্, কোরিকসঙ্ (প্যারোড, ষ্ট্যাসিমোন) প্রভৃতি বিভাগের কথা যেখানে বলা হয়েছে, সেখানে পঞ্চপর্বিক গঠনের কথাই আভাষে বলা হয়েছে। বলা বাহুল্য এই পঞ্চপর্বিক বিভাগ থেকেই ক্রমে ইউরোপীয় নাটকে পঞ্চাঙ্ক বিভাগের রীতি প্রবর্তিত হয়েছিল। বিভাগ যাই হোক, এরিষ্টটলের মতে, **'প্লট'** হচ্ছে এমন এক ঘটনা-বিন্যাস (arrangement of incidents) যা আদি-মধ্য-অন্ত সমন্বিত একটি 'সমগ্র' (whole) ক্রিয়া। এই সমগ্র ক্রিয়াটির মধ্যে জীবদেহের ঐক্যের মত, অঙ্গাঙ্গিযোগ বা ঐক্য থাকা চাই, অর্থাৎ আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত যে ঘটনা-বিন্যাস করা হবে, তাদের মধ্যে পারম্পরিক যোগ (natural continuity) এবং কার্যকারণ সম্বন্ধ (cause-effect relation) রাখতে হবে। ঘটনা-বিন্যাসের ভিতর দিয়ে আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত একটি ক্রিয়ার ক্রমপরিণতি দেখানোই বৃত্ত-গঠনের মূল সমস্যা। ক্রিয়ার আরম্ভ ও ক্রমপরিণামের স্তরগুলিকে পরবর্তীকালে নানা নামে অভিহিত করা হয়েছে।

সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে ক্রিয়ার 'প্রারম্ভকে' বলা হয়েছে **'মুখ'**, 'প্রযত্ন' কে **'প্রতিমুখ'**, প্রাপ্তিসম্ভবকে **'গর্ভ'**, নিয়তাপ্তিকে **'বিমর্ষ'** এবং 'ফলযোগ'কে বলা হয়েছে **"উপসংহৃতি"**।

প্রতীচ্য নাট্য-শাস্ত্রেও পঞ্চসন্ধির অনুরূপ সন্ধি-বিভাগ দেখা যায়।—

১। **Exposition** (উপস্থাপনা)

২। **Rise** (উত্থান)

৩। **Climax** (চূড়ান্ত উত্থান)

৪। **Return or fall** (আবর্তন বা পতন)

৫। **Catastrophe or denonement** (প্রতিরূপ বা অভিপ্রেত ক্রিয়াফল)

এই গঠন-পরিকল্পনা ফ্রেতাগকল্পিত 'পিরামিড-গঠন' নামে পরিচিত। এই গঠন অনুসারে "**climax**" হচ্ছে আবর্তন-সন্ধি (**Turning point**)। এ সম্বন্ধে আগেই আলোচনা করা হয়েছে। এ কথাও সেখানে বলা হয়েছে যে এই গঠন-পরিকল্পনা ও পরিভাষা সকলের মনঃপুত হয়নি।

জন হাওয়ার্ড লসন বলতে চান নাটকীয় কার্যের ক্রমগতিতে আবর্তন বা পতন বলে কিছু নেই, আছে চূড়ান্ত পরিস্থিতির দিকে অবিরাম ক্রমগতি ও উর্ধ্ব গতি। তাঁর মতে নাটক যেহেতু সামাজিক-মানুষের জীবনদ্বন্দ্বের রূপ, নাটকীয় কার্যকে নিম্নলিখিত পর্বে ভাগ করা সম্ভব।

(১) **Exposition** —বাধার উপস্থাপনা

(২) **Rising action** —বাধার বিরুদ্ধে সংগ্রাম

(৩) **Clash** —শক্তি-পরীক্ষা (**Test of strength**)

(৪) **Climax** —চূড়ান্ত পরিণতি

নাম নিয়ে বাদ-বিসংবাদ করে কোন লাভ আছে বলে আমি মনে করি না। কারণ একটি বিষয়ে সকলেই একমত হল যে নাটকের আরম্ভ থেকে শেষ পর্যন্ত ঔৎসুক্যের মাত্রা ক্রমবর্ধমান রাখতে হবে—ঔৎসুক্যের অবসানেই নাটকের উপসংহার। বৃত্ত যত বাঁকই ঘুরুক, বাঁক ঘোরার অর্থ, ঔৎসুক্যের ভাঁটা পড়া নয়, অর্থ—ঔৎসুক্যের ক্রমবৃদ্ধি এবং উপসংহারে তার চূড়ান্ত পরিণতি সৃষ্টি করা। ঔৎসুক্যের চূড়ান্ত পরিণতি যাতে সম্ভব হয় এই কারণে নির্বহনে অর্থাৎ উপসংহারে **"অদ্ভুত"** বা বিস্ময়কর ঘটনা (**surprise**) যোজনার নির্দেশও অনেকে দিয়েছেন। এই সব নির্দেশে যে অভিপ্রায়টি ব্যক্ত হয়েছে তা এই যে, ব্যক্তির অবস্থান্তরপ্রদর্শক

কোন কার্য বা বৃত্ত কল্পনা করতে গেলেই অগ্রগতিশীল একটি ঘটনাতন্ত্র গঠন করতে হবে ; আদি থেকে অন্ত পর্যন্ত, অবস্থার পরিবর্তনের মধ্যে কয়েকটি পর্যায় কল্পনা করতেই হবে। এই পর্যায় কল্পনারই অন্য নাম 'সন্ধি-বিভাগ' (**Divisions of action**)। সন্ধির সংখ্যা পাঁচ হবে কি পাঁচের কম হবে, সে অবশ্য অন্য কথা।

বাস্তবিক সন্ধির সংখ্যা কত হবে এবং কিসের দ্বারা সন্ধি-বিভাগ (**Division of action into Acts or cycles**) নিয়ন্ত্রিত হবে, অবশ্যই তা বিচার্য বিষয়। নাট্যশাস্ত্রে ভরতমুনি যদিও একথা লিখেছেন—

সর্বেষ্বেব হি কার্যস্য প্রারব্ধস্য ফলার্থিভিঃ।
এতা অনুক্রমেণৈব পঞ্চাবস্থা ভবন্তি হি ॥

তবে সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও লিখেছেন—

পূর্ণসন্ধি তু তৎকার্যং হীনসংধ্যপি বা পুনঃ।
নিয়মাৎ পঞ্চসন্ধি স্যাদ্ধীনসংধ্যথ কারণাৎ ॥

অর্থাৎ 'পঞ্চসন্ধি' নিয়ম বটে, কিন্তু পাঁচের কম সন্ধিও নাট্যে থাকতে পারে এবং পারে **বিশেষ কারণে**। এই বিশেষ কারণটিকে ভরত স্পষ্টভাবে নির্দেশ না করলেও, আলোচনা থেকে এ কথাটা স্পষ্টাকারেই মনে জাগে যে কার্যের প্রকৃতি দ্বারাই সন্ধি-বিভাগ নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। আরম্ভ থেকে ফলান্ত পর্যন্ত, বিশেষ কার্যে যে কয়টি পর্ব আবশ্যক, কার্যকে সেই কয়টি সন্ধিতে ভাগ করা ছাড়া উপায় নেই। দৃষ্টান্ত দিতে ভরত লিখেছেন— ডিম ও সমবকার—চতুঃসন্ধিক ; ব্যায়োগ ও ঈহামৃগ—ত্রিসন্ধিক ; বীথি-অঙ্ক-ভাণ-প্রহসন—দ্বিসন্ধিক। এই দৃষ্টান্ত থেকেই বোঝা যাবে—নাটকে 'কার্যের ব্যাপ্তি' ভিন্ন হতে পারে। বিষয়বস্তুর বিস্তার—সম্ভাবনার উপরেই বৃত্তের আয়তন নির্ভর করে এবং নাটকের 'পর্ব' বা 'সন্ধি' সংখ্যা ইতিবৃত্তের প্রকৃতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। সাধারণতঃ পূর্ণায়তন বৃত্তে পাঁচটি সন্ধি (**Cycles**) থাকে বটে, কিন্তু দ্বি-সন্ধিক, ত্রি-সন্ধিক এবং চতুঃসন্ধিক বৃত্তও সম্ভব। পরিভাষা বাদ দিয়ে বললে বলা যেতে পারে, প্রত্যেক কার্যের মধ্যে অর্থাৎ বৃত্তে একাধিক পর্যায় বা (**Sequence or cycle**) স্তর থাকে, এক পর্যায় অতিক্রম করে কার্য অন্য পর্যায়ে অগ্রসর হয়ে থাকে এবং বিভিন্ন পর্যায়ের ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়ে পরিণতিতে যেয়ে পৌঁছায়। আরম্ভ থেকে পরিণতি পর্যন্ত কার্যকে যদি আমরা সিঁড়ি রূপে কল্পনা করে নি, তাহলে সিঁড়ির ধাপগুলিকে আমরা অঙ্ক (**sequence, Cycles, Acts** প্রভৃতি) নামে অভিহিত করতে পারি। অতএব বৃত্ত রচনা করার

আগে গোটা কার্যের রূপটিকে চোখের সামনে একবার দাঁড় করিয়ে নিতে হবে এবং আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত প্রতিটি পর্যায় বা ধাপ চিহ্নিত করে রাখতে হবে। সুষ্ঠভাবে এই কাজটি করতে পারলে বৃত্তের মূলকাঠামো গঠন বা অস্থি-সংস্থাপন ব্যাপারটি সহজেই সম্পন্ন করা সম্ভব হবে।

কিন্তু বৃত্ত সব ক্ষেত্রেই যে সরল হবে এমন কোন নিয়ম নেই। যেখানে কার্যের জটিলতা থাকবে অর্থাৎ যে জীবনের রূপ উপস্থাপনা করা উদ্দেশ্য তার সঙ্গে অন্যান্য ব্যক্তির সম্পর্ক বহুল ও জটিল হবে, সেখানে বৃত্তের আয়তন অবশ্যই বড় হবে। ফলে এক একটি অঙ্ককে একাধিক দৃশ্যে (Sub-divisions) ভাগ করার প্রয়োজনও দেখা দেবে। বৃত্তের 'দৈর্ঘ্য' যেমন নির্ভর করে প্রধান কার্যের সন্ধি-সংখ্যার উপরে, তেমনি বৃত্তের "বিস্তার" নির্ভর করে কার্যের জটিলতার উপরে। প্রত্যেক সন্ধিতেই কার্যের বিশেষ বিশেষ পর্ব সমাধা করতে হয়—ভাবী ঘটনার ক্ষেত্র প্রস্তুত করতে হয়। বৃত্ত যেখানে সরল অর্থাৎ অবস্থিত, সেখানে ঘটনা সরল রেখার উপসংহারের দিকে এগিয়ে যায়, অঙ্কের মধ্যে গর্ভাঙ্ক বা দৃশ্য পরিকল্পনা করার প্রয়োজন তেমন দেখা যায় না। কিন্তু সমস্যা দেখা দেয় সেখানেই যেখানে বৃত্ত জটিল (Complex) অর্থাৎ মূল কার্যটি একাধিক কার্যের সমবায়—বহু দেশ-কাল-পাত্র সংযোগে কার্যটি সম্পূর্ণ। বলা বাহুল্য একটিমাত্র সরল কার্যকে আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত চালনা করা যত সহজ ব্যাপার, বহু দেশ-কাল-পাত্রময় অর্থাৎ ধারা-উপধারা- সমেত কার্যকে চালনা করা তত সহজসাধ্য কাজ নয়—দুঃসাধ্য ব্যাপার।

প্রধান ধারা এবং উপধারার ঘটনাবলীকে রসের বিচ্ছেদ বা বৃত্তান্তের উপক্ষয় না ঘটিয়ে, পারস্পরিক সংযোগ রক্ষা করে, সন্ধি-অনুসারে ক্রমান্বয়ে বিন্যাস করা অতি হিসাবী বুদ্ধিরই কাজ। আরো অতি হিসাবের কাজ—একাধিক উপধারা সমন্বিত বৃত্ত রচনা করা। বহু-উপধারা-সমন্বিত বৃত্ত রচনা করতে যাওয়ার বিপদ কম নয়। বিপদ এই যে আনুসঙ্গিক কার্যের চাপে মূল কার্যের অগ্রগতি (progression) বেগ মন্থর হয়ে পড়ে—নাটকে উপন্যাসের বিস্তার ও মন্থরগতি এসে যায়।

নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে নাটকের অভিনয় শেষ করতে হয় বলে, একাধিক উপধারা সমন্বিত বৃত্তের অভিনয় নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে আবদ্ধ রাখা দুঃসাধ্য হয়ে পড়ে। এই কারণেই বৃত্তগঠনের কালে নাট্যকারকে অভিনয়-কালের মাত্রা সম্বন্ধে অবহিত থাকতে হবে। সারা রাত্রিব্যাপী অভিনয়ের জন্য যিনি যাত্রা-নাটক লিখবেন, তাঁকে যেমন অবহিত হতে হবে কার্যের সম্প্রসারণ বা বিস্তার বিষয়ে, তেমনি যিনি ৩ ঘণ্টা বা ২॥০ ঘণ্টাব্যাপী অভিনয়ের জন্য নাটক লিখবেন সতর্ক থাকতে হবে কার্যের তাঁকে সংকোচন

(Compression) বিষয়ে। আমরা জানি, প্রতিযোগিতার চাপের ফলেই গ্রীক নাটকের বৃত্ত-গঠনে সরল ঐক্য (unity) অর্থাৎ **কার্য-ঐক্য, কাল-ঐক্য** এবং **স্থান-ঐক্য** মেনে চলা হয়েছে। গ্রীক নাট্যশাস্ত্রকার এরিষ্টটল 'কার্য ঐক্যের' স্বরূপ বিশেষ ভাবে ব্যাখ্যা করে বুঝিয়ে দিয়েছেন। কি থাকলে **বৃত্তের ঐক্য** থাকবে এ প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন :—

"Unity of plot does not, as some persons think, consist in the unity of hero. For infinitelv various are the incidents in one man's life which cannot be reduced to unity; and so, too, there are many actions of one man out of which we cannot make one action.······so the plot, being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed. For a thing whose presence or absence makes no visible difference, is not an organic part of the whole." এরিষ্টটলের নির্দেশের তাৎপর্য দাঁড়ায় এই যে, বৃত্তে একটিমাত্র কার্যকে রূপ দিতে হবে, একাধিক কার্যের বা বৃত্তের উপস্থাপনা করলে "কার্য-ঐক্য" নষ্ট হয়ে যাবে। আরো বিশেষভাবে বললে এই বলা যেতে পারে যে বৃত্তে একটিমাত্র কার্যধারাই থাকবে, সহায়ক চরিত্র যা আবশ্যক তাও থাকবে বটে, কিন্তু প্রধান ধারার সমান্তরাল কোন উপধারা থাকবে না। এই ধরনের ঐক্য—প্রাচীন ঐক্যবিধি নামে পরিচিত। বলা বাহুল্য, এরূপ ঐক্য যেখানে থাকে সেখানে বৃত্ত-রচনা খুব দুঃসাধ্য কোন ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায় না। কারণ প্রধান কার্যধারার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গতি রেখে উপধারার অগ্রগতি ঘটানোর প্রয়োজন থাকে না।

কিন্তু প্রত্যেক বৃত্তের এই ধরণের সরল ঐক্য পাওয়া যাবে এমন কোন কথা নেই। গ্রীক নাটকের ঐক্য সরল বটে, কিন্তু শেক্সপীয়র প্রমুখ বহু নাট্যকারের নাটকে যে ঐক্য পাওয়া যায়, তাকে সরল ঐক্য বলা চলে না, তাকে জটিল (Complex) ঐক্য বলা যায়। অর্থাৎ জটিল-ঐক্যের নাটকে একটি থাকে প্রধান বৃত্ত (main plot) এবং তারই সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে থাকে এক বা একাধিক উপবৃত্ত (Sub-plot).

নাট্যশাস্ত্রে ভরত দুরকম বৃত্তের কথা বলেছেন। প্রধান বৃত্তের নাম—"**আধি-**

কারিক"; অপ্রধান বৃত্তের নাম—**"প্রাসঙ্গিক"**। ভরতের মতে নাটকে একাধিক বৃত্ত থাকতে পারে। আধিকারিক এবং প্রাসঙ্গিক বৃত্তের সংজ্ঞা দিতে তিনি লিখেছেন :—

যৎকার্যং হি ফলপ্রাপ্ত্যা সমর্থং পরিকল্প্যতে।
তদাধিকারিকং জ্ঞেয়মন্যৎ প্রাসঙ্গিকং বিদুঃ॥
কারণাৎ ফলযোগস্য বৃত্তং স্যাদাধিকারিকম্।
তস্যোপকরণার্থং তু কীর্ত্যতে হ্যানুষঙ্গিকম্॥
কবেঃ প্রযত্নান্নেতৃণাং যুক্তানাং বিধ্যপাশ্রয়াৎ।
কল্পতে হি ফলপ্রাপ্তিঃ সমুৎকর্ষাৎ ফলস্য চ॥

অর্থাৎ যে কার্যের দ্বারা মুখ্য ফল লাভ করা হয়, তারই নাম **আধিকারিক,** তৎভিন্ন কার্যের নাম **প্রাসঙ্গিক** অর্থাৎ আধিকারিক বৃত্তের উপকারার্থে যে বৃত্ত কল্পনা করা হয় তাকে বলা হয় প্রাসঙ্গিক বা আনুষঙ্গিক। প্রাসঙ্গিক বৃত্ত কেন কল্পিত হয় এই প্রশ্নের উত্তর দিতে ভরত যা লিখেছেন প্রাসঙ্গিক বৃত্ত কল্পনা করার মুখ্য উদ্দেশ্য—মুখ্য কার্যের উপকরণ—সমুৎকর্ষ সাধন। কবির বিশেষ প্রযত্নেরই ফলে আনুষঙ্গিক বৃত্ত গঠিত হয় এবং গঠিত হয় সহায়ক চরিত্রের কার্যকলাপ আশ্রয় করেই। বৃত্তের উৎপত্তি ও সংবৃদ্ধি সম্বন্ধে, উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে, **আর. জি. মোল্টন** তাঁর 'ক্লাসিকাল ড্রামা' গ্রন্থে যে আলোচনা করেছেন তা পর্যালোচনা করলে দেখা যাবে—তাঁর সিদ্ধান্তের সঙ্গে ভরতের সিদ্ধান্তের অনেক বিষয়ে মিল রয়েছে। পার্শ্ব চরিত্রের ক্রিয়াকলাপের অধিক পরিমাণে দৃশ্য করার তাগিদ থেকে এবং প্রধান কার্যের উপাস্থাপ্য বিষয়কে বেশী করে ফুটিয়ে তোলার জন্যই যে উপবৃত্তের উৎপত্তি ঘটেছে এ বিষয়ে সকলেই প্রায় একমত। এবং এ বিষয়েও প্রায় সকলে একমত যে উপবৃত্ত বা প্রাসঙ্গিক বৃত্তের যোজনার ফলে নাটকে বিচিত্র চরিত্রের সমাবেশ ঘটে এবং তার ফলে বিচিত্র জীবন-সম্পর্কের রূপ ফুটে উঠে এবং সেই বৈচিত্র্য নাটককে উপভোগ্য করে তোলে। ভরত আরো বলেছেন, প্রাসঙ্গিক বৃত্ত পরার্থ বলে, পঞ্চসন্ধিতে তাকে ভাগ করার কোন প্রয়োজন নেই।

প্রাসঙ্গিকে পরার্থত্বান্নহ্যেষ নিয়মো ভবেৎ।
যদ্বৃত্তং সম্ভবেত্তত্র তদ্যোজ্যমবিরোধতঃ॥

অর্থাৎ প্রধান কার্যের সঙ্গে বিরোধ না ঘটিয়ে—প্রধানকে গৌণ না করে, যতটুকু বৃত্ত কল্পনা সম্ভব, ততটুকু বৃত্তই রচনা করতে হবে। প্রাসঙ্গিক বৃত্ত আবার দুই প্রকার—(১) **পতাকা,** (২) **প্রকরী**। পতাকা ও প্রকরী বৃত্তের সম্বন্ধে ভরতের মন্তব্য এই—

যদ্বৃত্তং হি পরার্থং স্যাৎ প্রধানস্যোপকারকম্।
প্রাধানবচ্চ কল্প্যেত সা পতাকেতি কীর্তিতা ॥

দশরূপক-কার ধনঞ্জয় লিখেছেন—

'সানুবন্ধং পতাকাখ্যং প্রকরী চ প্রদেশভাক'

অর্থাৎ—'দূরং যদনুবর্ততে প্রাসঙ্গিকং সা পতাকা, সুগ্রীবাদিবৃত্তান্তবৎ
——যদল্পং সা প্রকরী, শ্রমণাদি বৃত্তান্তবৎ ॥
ফলং প্রকল্প্যতে যস্যাঃ পরার্থং কেবলং বুধৈঃ
অনুবন্ধবিহীনং স্যাৎ প্রকরীমিতি নির্দিশেৎ ॥

অর্থাৎ পতাকা হচ্ছে সেই পরার্থ বৃত্তটি যা প্রধান বৃত্তের উপকারক এবং প্রধানেরই মত দূরপ্রসারী (main sub-plot), আর প্রকরী হচ্ছে সেই প্রাসঙ্গিক বৃত্ত যা নিছক পরার্থ ই এবং অনুবন্ধবিহীন—প্রধান বৃত্তের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত নয় (Secondary sub-plot)। বলা বাহুল্য ভরত যে ধরণের জটিল বৃত্তের কথা বলেছেন তার সঙ্গে এরিষ্টটল-কথিত সরল ঐক্যযুক্ত বৃত্তের পার্থক্য আছে বটে, কিন্তু এলিজোবেথীয় যুগের ও পরবর্তী রোমান্টিক রীতিতে-গঠিত একাধিক-উপবৃত্ত-সমন্বিত বৃত্তের সঙ্গে তার ঐক্য আছে, তাহলে আসল কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে, নাটকের বৃত্ত সরল এবং জটিল উভয় প্রকারই হতে পারে এবং জটিল বৃত্ত গঠন ব্যাপারে অধিকতর সতর্কতা অর্থাৎ নৈয়ায়িক চেতনা এবং পরিকল্পনা-বুদ্ধি আবশ্যক। নৈয়ায়িক চেতনা সুরক্ষিত করে—ঘটনার গ্রন্থিগুলিকে, পরিস্থিতি ও আচরণের ঔচিত্যকে এবং পরিকল্পনা-বুদ্ধি সৃষ্টি করে ঘটনা-বিন্যাসের —সুষমা বা পারিপাট্য। ভরত নাট্যের শরীর ইতিবৃত্তকে **"গোপুচ্ছাগ্রের"** মতো করবার জন্য যে নির্দেশ দিয়েছেন (কার্যং গোপুচ্ছাগ্রং কর্তব্যং…) তার তাৎপর্য অনুধাবন করলেই পরিকল্পনা-বুদ্ধির প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করা যাবে। গোপুচ্ছের মূলে স্বল্প লোম, মধ্যভাগে লোমশতা বেশী এবং অগ্রভাগ মূলের মতো স্বল্পলোম; মধ্যভাগের বিস্তার ক্রমশঃ অগ্রভাগের একাগ্রতায় পরিণত হয়েছে। ভরতের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে নাটকের প্রারম্ভে কার্য থাকবে উৎসের মতো ক্ষীণআকারে, ক্রমে কার্যের ধারা নানা মুখে প্রসারিত বা শাখান্বিত হবে—বিস্তৃত হবে, উপসংহারের আগে সমস্ত শাখা এসে প্রধান ধারায় মিলিত হবে এবং উপসংহারে একটি অর্থাৎ প্রধান ধারাই শেষ পরিণতিতে পৌঁছবে। এইভাবে গোপুচ্ছাগ্রবন্ধ রচনা করতে হলে, সুপরিকল্পনার

প্রয়োজন, প্রয়োজন ঘটনার মুখ্যত্ব গৌণত্ব বিচার করে ইষ্টার্থ রচনা—ঘটনার সুনির্বাচন। এ বিষয়ে ভরতের নির্দেশ কম মূল্যবান নয়।

এতেষাং যস্য যেনার্থো যতশ্চ গুণ ইষ্যতে।
তৎপ্রধানং তু কর্তব্যং গুণভূতান্যতঃ পরম্॥

(খ) ঘটনা-নির্বাচন (Process of Selection)

এ পর্যন্ত যে আলোচনা হয়েছে তা থেকে একটা কথা নিশ্চয়ই স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে নাটক-লেখা ভাবের দিক থেকে আরম্ভ করলে, প্রথমতঃ প্রতিপাদ্য বাক্য গঠন করা; দ্বিতীয়তঃ মূলকার্য বা ঘটনা (root-action) নিরূপণ করা; তৃতীয়তঃ মূল কার্যের অনুগত এবং অভিমুখী করে একটি ঘটনা-তন্ত্র (system of events) বা বৃত্ত তৈরী করা। আর ঘটনা বা কাহিনীর দিক থেকে আরম্ভ করলে, ঘটনাবলীকে একটি বিশেষ ভাবের প্রতিপাদক রূপে বিন্যাস করা; অর্থাৎ কাহিনীর ভিতর থেকে উপযুক্ত উপযুক্ত ঘটনা বেছে নিয়ে, সেই সব তাৎপর্যপূর্ণ ঘটনাদের সমন্বিত ও দৃশ্য করে তোলা।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরত বৃত্ত-রচনার সমস্যা সম্বন্ধে সংক্ষেপে বলেছেন :—

ইষ্টস্যার্থস্য রচনা বৃত্তান্তস্যানুপক্ষয়ঃ
রাগপ্রাপ্তিঃ প্রয়োগস্য গুহ্যানাং চৈব গূহনম্
আশ্চর্যবদবিখ্যাতং প্রকাশ্যানাং প্রকাশনম্······

অর্থাৎ ইষ্ট অর্থের রচনা, বৃত্তান্তের অবিচ্ছিন্ন ধারা রক্ষা, প্রয়োগের দীপ্তি, অপ্রকাশ্য ঘটনার অপ্রকাশ, বিস্ময়কর ঘটনার যোজনা, প্রকাশ্য বিষয়ের প্রকাশ প্রভৃতি ব্যাপারের দিকে নাট্যকারকে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে। এ সম্পর্কে **জন হাওয়ার্ড লসন** লিখেছেন—বৃত্তগঠন করতে হলে নিম্নলিখিত বারটি প্রশ্নের সুমীমাংসা করতে হবে :—

১। কি ভাবে ঘটনা নির্বাচিত হয়? (**How does the selection proceed ?**)

২। কি করে কৌতূহল বা ঔৎসুক্য বজায় রাখা এবং বৃদ্ধি করা যায়? (**How is tension sustained and increased ?**)

৩। দৃশ্যের সঙ্গে দৃশ্যের কার্যকারণ যোগ কোথায়?
(**What is the immediate Causal connection between the scenes ?**)

৪। কি করলে ঘটনাকে জোরালো ও স্থবিন্যস্ত করা যায় ?
(**How about emphasis and arrangement ?**)

৫। কি করে নাট্যকার ঘটনার ক্রমবিন্যাস এবং ঘটনার ধারা বা অবিচ্ছেদ নির্ধারণ করবেন ? (**How does the dramatist decide the precise order, or continuity of events ?**)

৬। কি করে নাট্যকার মুখ্য দৃশ্য ও গৌণ দৃশ্য এবং তাদের সংযোজক নির্ধারণ করবেন (**How does he decide which are the big scenes, and which of secondary importance and, the links between them ?**)

৭। দৃশ্যের দৈর্ঘ্য এবং চরিত্রের সংখ্যা কি করে নির্ধারিত হবে ? (**How does he decide the length of scenes, the number of character ?**)

৮। সম্ভাব্য, আকস্মিক এবং যুগপৎ ঘটনার প্রয়োগ কি করে করতে হবে ?
(**How about probability, chance and Concidence ?**)

৯। অপ্রস্তুত দ্বারা বিস্ময়োৎপাদন সম্বন্ধে কি করা হবে ?
(**How about surprise ?**)

১০। অবশ্য প্রকাশ্য বিষয় সম্বন্ধে কি করবেন ? (**How about the obligatory scene ?**)

১১। কার্যের কতখানি দৃশ্য হবে আর কতখানি বর্ণনার সাহায্যে বা পাত্র-পাত্রীর-স্বগতোক্তির সাহায্যে প্রকাশ করতে হবে ? (**How much of the action must be represented on the stage, and how much may be shown in retrospect or in narrative form ?**)

১২। নাটকের অগ্রগতিতে বিষয়-ঐক্য এবং কার্য-ঐক্যের মধ্যে যথার্থ সম্পর্ক কি ? (**what is the exact relationship between unity of theme and unity of action in the play's progression ?**).

অবশ্য এই প্রশ্নগুলি মোট দুটি বর্গে ভাগ করা যেতে পারে ; একটিবর্গে—নির্বাচনের সমস্যা (**problems of the selective process**) অন্যটি ধারারক্ষার সমস্যা (**problems of continuity**)।

ঘটনা-নির্বাচনের সমস্যাটি বাস্তবিকই অতি গুরুতর সমস্যা। কারণ নাটকে

ব্যক্তিজীবনের সব ঘটনাকে উপস্থাপিত করার কোন অবকাশ থাকে না এবং তা থাকে না বলেই **অতিসমর্থ** ঘটনা বেছে নেওয়ার উপরেই নাট্যরচনার সফলতা নির্ভর করে। এই প্রসঙ্গে **ক্লেটন হ্যামিলটনের** উক্তিটি স্মরণ করা যেতে পারে—**"Every play is a dramatization of a story that covers a larger canvas than the play itself. The dramatist must be familiar not only with the comparatively few events that he exhibits on the stages, but also with the many other events that happen off-stage during the course of the action, others that happen between the acts, and innumerable others that are assumed to have happened before the play began."** অর্থাৎ প্রত্যেক নাটকই এমন একটি কাহিনীর নাট্যরূপ যার বিস্তার নাট্য অংশটুকুর চেয়ে অনেক বড়। নাট্যকার শুধু যে মঞ্চে উপস্থাপিত বিশেষ কয়েকটি ঘটনার সঙ্গেই পরিচিত থাকবেন তা নয়, কার্যের ক্রমায়নকালে মঞ্চের বাইরে আরো যে সব ঘটনা ঘটেছে—দুটি অঙ্কের মাঝখানে যে সব ঘটনা ঘটেছে, নাটক আরম্ভ হওয়ার আগে যে সব অসংখ্য ঘটনা ঘটেছে—সব ঘটনারই সঙ্গে তিনি পরিচিত হবেন। আসল কথা—যে ঘটনায় নাটকের আরম্ভ হয়, তার আগেও যেমন অনেক ঘটনা থাকে, তেমনি তার পরেও যত ঘটনা থাকে তাদের সব কয়েকটিকেই নাটকে উপস্থাপিত করা সম্ভব হয় না। সুতরাং প্রারম্ভিক ঘটনার নির্বাচন যেমন গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার তেমনি গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার পরবর্তী ঘটনা-সমূহ থেকে প্রয়োজনীয় ঘটনাকে বেছে নেওয়া, অপ্রয়োজনীয়কে বাদ দেওয়া। ঘটনা নির্বাচনে ভরতের 'গুহ্যানাং গুহনম্' এবং 'প্রকাশ্যানাং প্রকাশনম্' সূত্রের বক্তব্যও প্রায় অনুরূপ। যে নাট্যকার ঘটনাবলী পর্যবেক্ষণ করার পরে, তাদের ভেতর থেকে 'গুহ্য' এবং 'প্রকাশ্য' বা "ইষ্ট" ঘটনা নির্বাচন করতে পারবেন না তাঁর পক্ষে নাটক লেখার চেষ্টা করা অনেকটা নিষ্ফল চেষ্টাই হবে।

অবশ্য 'ঘটনাবলী পর্যবেক্ষণ' করার কথা শুনে কেউ যেন না মনে করেন, সব ক্ষেত্রেই নাট্যকারের চোখের সামনে ঘটনাবলী সাজানো থাকে, নাট্যকারের কাজ শুধু সমর্থ বা দীপ্ত ঘটনাগুলি বেছে নিয়ে নতুন করে সাজানো। যেখানে পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক কাহিনী থেকে অথবা উপন্যাস বা জীবন চরিত থেকে নাটক তৈরি করতে হয়, সেখানে কতকগুলি ঘটনা লেখকের সামনে আগে থেকেই তৈরি থাকে বটে, কিন্তু যে-ক্ষেত্রে নাট্যকারকে নিজেকেই কাহিনী কল্পনা করতে হয়—ঘটনা

উদ্ভাবন করতে হয়, সেইক্ষেত্রে, বলা বাহুল্য, ঘটনা নির্বাচন আরো শক্ত ব্যাপার। কারণ ঘটনার উদ্ভাবন এবং দীপ্তি বা সামর্থ্য পরীক্ষা একা লেখককেই করতে হয়। তবে, তার অর্থ কিন্তু এ নয় যে পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক কাহিনীর, উপন্যাসের ও জীবন চরিতের নাট্যরূপ দেওয়া খুবই সহজ; কোন রকমে নাট্যাকারে ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে যেতে পারলেই নাটক হয়ে যায়।

সুনির্বাচনের সমস্যা সেখানেও আছে। কাহিনীর অন্তর্নিহিত ভাব (idea) উদ্ধার করে, সেই সেই ভাবানুসারে ঘটনার বিন্যাস অর্থাৎ কিভাবে ঘটনাবিন্যাস করলে ভাবটি সবচেয়ে স্পষ্টভাবে ব্যক্ত করা সম্ভব হবে, কোন্ ঘটনা দিয়ে আরম্ভ করা হবে, কোন্ কোন্ ঘটনার উল্লেখ করে অতীত জীবনকে তথা চরিত্রকে উদ্ভাসিত করা হবে, কোন্ কোন্ ঘটনাকে বর্ণনার দ্বারা এবং কোন্ কোন্ ঘটনাকে দৃশ্যের সাহায্যে উপস্থাপিত করতে হবে—এ হিসাব সেখানেও করতে হবে। এ প্রসঙ্গে নাট্যবিদ্ লসন বলেছেন—"But the creative dramatist can not be satisfied with the repetition of dialogue or situations: having selected a novel or a biography or an historical event, he proceeds to analyze this material, and to define the root-action which expresses his dramatic purpose; in developing and remolding the material, he draws on the whole range of his knowledge and experience." অর্থাৎ কোন সৃজনক্ষম নাট্যকার কাহিনী, সংলাপ ও পরিস্থিতি অনুকরণ করে সন্তুষ্ট হতে পারেন না। উপন্যাস জীবনচরিত অথবা ঐতিহাসিক ঘটনা নির্বাচন করার পর তিনি সমস্ত উপাদান বিশ্লেষণ করতে এবং উদ্দেশ্য প্রতিপাদক মূল কার্য (root-action) নির্ধারণ করতে অগ্রসর হন। বস্তুকে ব্যক্ত এবং নতুন করে রূপ দিতে তিনি তাঁর সমস্ত অভিজ্ঞতা ও জ্ঞান কাজে লাগিয়ে থাকেন। এই দিক থেকে দেখলে এ কথা অবশ্যই বলা যায়, লসনের ভাষায়—"As far as the process is creative, no part of the story is ready-made; everything is possible (within the limits of the playwright's knowldege and experience) and nothing is Known"। আসল কথা, যিনি প্রকৃত স্রষ্টা তাঁর প্রতিভার স্পর্শে পুরাতনও নূতন রূপ নিয়ে আবির্ভূত হয়, তাঁর কাছে পুরাতন নতুন রূপেরই উপাদান মাত্র, অতএব ধরাবাঁধা পুরাতন বলে কিছু নেই; এক আছে অন্তরের ধ্রুব আদর্শ আর আছে ধ্রুব আদর্শকে প্রতিষ্ঠিত করার—মূর্তি দেওয়ার—ধ্যানটি।

এই ধ্যানের অঙ্গ হিসাবে যে ঘটনার যতটুকু মূল্য তার বেশী মূল্য কোন ঘটনারই নেই। ধ্যানের উপাদান হতে গিয়ে অনেক সময়েই ঘটনা তার ক্রম এবং আয়তন হারিয়ে ফেলে এবং নতুন তাৎপর্যের অধীনে সংকীর্ণ বা পরিবর্ধিত হয়ে যায়।

এই আদর্শকে বলা যাক—"Social necessity" এবং ধ্যানকে বলা যাক—"human probability"। এইভাবে দেখলে সৃষ্টিমাত্রেই—"process of transforming social necessity into human probability"—সামাজিক কোন আদর্শকে (idea) ব্যক্তি জীবনের ঘটনায় পরিণত করা। নাট্যকারের মনে প্রথমে ভাব (idea) বা ঘটনা বা কাহিনী, যেটাই আসুক না কেন, সৃষ্টির প্রধান কাজ ঘটনা-পরম্পরাকে 'human porbability'তে পরিণত করা। মূল-ভাবকে প্রতিপাদ্য বাক্যে পরিণত করে নিয়ে, তদনুসারে বৃত্ত বা ঘটনা কল্পনা করা হোক অথবা কোন ঘটনা সূত্র কেন্দ্র করে, মিসরির চাকের মতো ঘটনা-তন্ত্র গড়ে উঠুক, অথবা কোন পুরাতন কাহিনীকে ভাবাদর্শের ছাঁচ ফেলে নতুন করে গড়ে তোলা হোক, প্রত্যেক ক্ষেত্রেই নাট্যকারের অতি আবশ্যিক কাজ—বৃত্তকে **বাস্তব জীবন-সম্পর্কের-ক্ষেত্রে** পরিণত করা। নির্বাচন বা ঘটনা-উদ্ভাবনার ব্যাপারটি বোঝাতে যেয়ে, বিশেষতঃ কোন ঐতিহাসিক ঘটনাকে কেন্দ্র করে বৃত্ত রচনা করা সম্বন্ধে সুবিখ্যাত জার্মান নাট্যসমালোচক **লেসিঙ** (Lessing) যা লিখেছেন যা তা এখানে উল্লেখ করলে বক্তব্য স্পষ্ট হতে পারে। তিনি লিখেছেন—

"The poet finds in history a women who murders her husband and sons. Such a deed can awaken terror and pity, and he takes hold of it to treat it as a tragedy. But history tells him no more than the bare fact and this is as horrible as it is unusual. It furnishes at most three scenes, and, devoid of all detailed circumstances, three improbable scenes. What therefore does the poet do?

"As he deserves this name more or less, the improbability or the meager brevity will seem to him the greatest want in this play.

"If he be in the first condition, he will consider above all else how to **invent a series of causes and effects** by which these improbable crimes could be accounted for most naturally.

Not satisfied with resting their probability upon historical authority, he will endeavour to construct the character of his personages, will endeavour so to necessitate one from another the events that place his characters in action, will endeavour to define the passions of each character so accurately, will endeavour to lead these passions through such gradual steps, that we shall everywhere see nothing but the most natural and common course of events." শেষাংশের বক্তব্যটুকু বিশেষভাবে লক্ষণীয়। একটি নারী স্বামী-পুত্র হত্যা করেছে—এই ঘটনা সূত্রের চারিদিকে অন্যান্য সমর্থক ঘটনার দানা বাঁধিয়ে তুলতে না পারলে নাটক রচনা সম্ভব হবে না; অতএব নাট্যকারকে ঐ অসম্ভবকল্প ঘটনাকে অতি স্বাভাবিক ক্রমপরিণতিতে পর্যবসিত করতে **কার্যকারণ সম্পর্কে বাঁধা কতগুলি ঘটনার উদ্ভাবন করতে হবে।** ঐতিহাসিক প্রমাণের দোহাই না দিয়ে তিনি পাত্র-পাত্রীর "চরিত্র" গঠন করতে চেষ্টা করবেন পাত্র-পাত্রীদের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া দেখানোর জন্য বাস্তব পরিস্থিতি কল্পনার চেষ্টা করবেন এবং তাদের প্রত্যেকের আচরণ—হৃদয়াবেগ এত নিখুঁতভাব ফুটিয়ে তুলবেন এবং এমন ধাপে ধাপে তা পরিণতির দিকে নিয়ে যাবেন যাতে নাটকের প্রত্যেকটি স্থানে **অতিস্বাভাবিক এবং অতিঅবশ্যম্ভাবী** ঘটনা ছাড়া আর কিছুই চোখে না পড়ে।

বাস্তবিকই, কার্যকারণনিয়ম নিয়ন্ত্রিত ঘটনা-পরম্পরা (series of causes and effect) সৃষ্টি করতে না পারলে অর্থাৎ "root-action"-কে অনিবার্য ও অবশ্যম্ভাবী পরিণতি করে তুলতে না পারলে, বৃত্তকে বাস্তব এবং একাগ্র করার আশা দুরাশা মাত্র। অতএব যিনি ভাল নাটক লিখতে চাইবেন, তাঁকে উপযুক্ত "root-action" নির্বাচন করেই সন্তুষ্ট থাকলে চলবে না, অথবা উপযুক্ত "root-action" হওয়ার মতো ঘটনা পেয়েই উল্লসিত হলে চলবে না, তাঁকে এমনভাবে পূর্ববর্তী ঘটনাসমূহ নির্বাচন ও সমাবেশ করতে হবে যা লসনের ভাষায়—"the end and scope of the action is inevitable, that it is the rational outcome of a conflict between individuals and their environmen." আগেই বলা হয়েছে যে "root-action" শুধু যে নাটকেরই চূড়ান্ত ঘটনা—"point of highest tension in an important social conflict," তা নয়, "root-action"-এর মধ্যেই নাট্যকারের অভিপ্রায়,সামাজিক চেতনা ও উদ্দেশ্য ব্যক্ত

হয়। যেহেতু ঘটনা মাত্রেই সামাজিক ঘটনা, সমাজনীতির 'সঙ্গে প্রত্যেক ঘটনার যোগ থাকবেই এবং কোন ঘটনাই সমাজব্যবস্থা-নিরপেক্ষ নয়। আর তা নয় বলেই —"it has no isolated importance. It has a moral meaning, a place in the fame-work of society"

নাট্যকার ইবসনের 'A Doll's House' নাটকখানির কথাই ধরা যাক। এই নাটকের 'root-action' বা চূড়ান্ত ঘটনা নোরার সংসার-ছেড়ে-চলে যাওয়া। তার স্বামী হেল্মার পবিত্র কর্তব্য, ধর্ম, বিবেক, নীতি প্রভৃতি বড় বড় গালভরা কথার দোহাই পেড়েও নোরাকে সংকল্প থেকে টলাতে পারেনি। এই ঘটনাটি নাটকের যেমন চূড়ান্ত ঘটনা, তেমনি নাট্যকারের সামাজিক চেতনার বা আকাঙ্ক্ষারও নিদর্শন। ইবসেন দেখাতে চেয়েছেন, নারী যেখানে পুরুষের খেলার পুতুল, সেখানে দাম্পত্যজীবন প্রেমের সম্পর্কের দৃঢ় ভিত্তির উপরে প্রতিষ্ঠিত হতে পারে না, পারস্পরিক বোঝাপড়ার মধ্যেই প্রকৃত মিলন সম্ভব হয়। যেখানে দুটি জাগ্রত ব্যক্তিত্বের—দুটি মুক্ত ব্যক্তির মধ্যে মিলন ঘটে, সেই মিলনই প্রকৃত দাম্পত্য জীবনের ভিত্তি। নারীর অস্তিত্ব যেখানে পুরুষের অনুগ্রহের উপরে নির্ভর করে, সেখানে নারীর পক্ষে সংসার 'পুতুলের সংসার' ছাড়া আর কিছুই নয়। ইবসেন কৃত্রিম দাম্পত্য জীবনের মুখোস খুলে ধরতে চেয়েছেন—নতুন সমাজনীতি প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করছেন। উল্লিখিত 'root-action'কে কার্যকারণ নিয়ম-নিয়ন্ত্রিত ঘটনা-পরম্পরার ক্রম পরিণতির রূপ দিতে ইবসেন সে সব ঘটনা কল্পনা করেছেন, বলা বাহুল্য, তার বাস্তবতার উপরেই নাটকখানির উৎকর্ষ নির্ভর করছে। যে পরিমাণে পরিকল্পিত ঘটনা বা পরিস্থিতি বাস্তব হয়ে উঠেছে সেই পরিমাণেই "A Doll's House" ভাল এবং বড় নাটক হয়েছে। কারণ সমাজের কাঠামোর মধ্যে 'moral meaning' পূর্ণ মূল-কার্যকে স্থাপিত করতে পারা এবং তাকে লক্ষ্য করে অতিস্বাভাবিক ও অবশ্যম্ভাবী ঘটনার সমবায়ে একটি ঘটনাতন্ত্র সৃষ্টি করতে পারা নাটক-রচনার সবচেয়ে প্রধান এবং কঠিন কাজ। বৃত্তকে বাস্তব-জীবন-দ্বন্দ্বের ক্ষেত্রে পরিণত করার অন্য কোন পথ নেই।

এই প্রসঙ্গেই উল্লেখ করা যাক—নাট্যকারের অভিপ্রায় (attitude) দ্বারা চূড়ান্ত কার্যটি নির্বাচিত হয় বটে, কিন্তু যে-কোন অভিপ্রায় ব্যক্ত হওয়াই যথেষ্ট নয়। যে অভিপ্রায়টি ব্যক্ত হবে তার সঙ্গে সামাজিক বাসনার যোগ থাকা চাই। অবশ্য এ কথাও ঠিক, অভিপ্রায় এক রকম নয়, বিচিত্রমুখী এবং অনেক ক্ষেত্রে খুবই ব্যক্তিগত। কিন্তু যত ব্যক্তিগতই সে অভিপ্রায় হোক না কেন, লসন বলেন—"it

must be intellectually clear and emotionally vital (which is another way of saying that it must be fully conscious and storngly willed)". । তবে এখানে একটি কথা আছে—অভিপ্রায় ব্যক্ত করতে যেয়ে ঘটনার উপরে মনগড়া অর্থ আরোপ করলে চলবে না কারণ—"Any meaning that is superimposed is worthless dramatically."—অর্থাৎ যে অর্থ আরোপিত, নিছক মনগড়া, সামাজিক আকাঙ্ক্ষার (social meaning) অঙ্গীভূত নয়, তা নাটকীয় পরিণাম হিসাবে নিরর্থক। যখন আমরা কোন চরিত্রের আচরণে অনুরক্ত বা বিরক্ত হই, তখন সামাজিক মানুষের সংস্কার নিয়েই তা করে থাকি। যে অর্থ আমাদের কাম্য—সেই অর্থ পেলে আমরা সন্তুষ্ট হই এবং যা আমাদের অকাম্য তা দেখলে অপ্রীত হই। আসলে আমরা নিজ নিজ অভিজ্ঞতা অভিরুচি ও আদর্শ অনুসারেই অপরের আচরণ সম্বন্ধে মনোভাব পোষণ করে থাকি—লসনের ভাষায় বললে—"We can not think about events without thinking about our own relationship to our own environment". সে যাই হোক না কেন—অর্থাৎ "root-action"-এ নাট্যকারের যে অভিপ্রায়ই ব্যক্ত হোক—সামাজিক তাৎপর্যপূর্ণ root-action-কে লক্ষ্য করে যেখানে ঘটনা বিন্যাস করা হয় না সেখানে নাটকের ঘটনাগত কৌতূহল বা প্রয়োগদীপ্তি যতই থাক না কেন, নাটক সমাজের কাঠামো থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে। এই জাতীয় রচনা সম্বন্ধে লসন যা বলেছেন তা বিশেষ উল্লেখযোগ্য—"The incident is dramatic enough and effective enough ; but it is presented **as an emotional evasion of a problem,** and not as the inevitable result of a social conflict. If a situation is not caused by social forces, it is quite useless to attempt to trace social which are apparently non-existent. To be sure, we can trace the emotional causes ; but emotions, in this general sense, are vague quantatively and qualitatively ; when one detaches feeling from social causation, one also detaches it from reason ; if feeling springs from the soul, it may be aroused by any external event or none, and there is no need to define its origin in terms of events." অর্থাৎ ঘটনাটি যথেষ্ট নাটকীয় এবং চিত্তাকর্ষক বটে কিন্তু আবেগের খিড়কি পথে সমস্যাকে এড়িয়ে যাওয়ার চেষ্টা—কোন সামাজিক দ্বন্দ্বের অনিবার্য পরিণতি নয়।

যে পরিস্থিতি সামাজিক ঘটনার ফল নয়, তার সামাজিক কারণ খুঁজতে যাওয়া নিরর্থক চেষ্টা। অবশ্য আমরা তার পিছনে কারণ স্বরূপ যে আবেগ কাজ করে তার সন্ধান করতে পারি। কিন্তু এরূপ সামান্য অর্থে আবেগ খুবই অস্পষ্টার্থক, তাতে না পাওয়া যায় আবেগের মাত্রার হিসাব না পাওয়া যায় তার প্রকৃতির বা গুণের পরিচয়। সামাজিক কারণ বা নিমিত্ত থেকে আবেগকে যখন কেউ বিশ্লিষ্ট করে দেখে তখনই সে আবেগকে বিচার বুদ্ধি থেকে বিযুক্ত করে ফেলে। আত্মার উৎস থেকেই যদি আবেগ স্বতঃস্ফূর্তভাবে উৎসারিত হয়ে থাকে তাহলে যে-কোন বাহ্য ঘটনাকে নিমিত্ত করেই অথবা বিনা নিমিত্তেই আবেগ উত্থিত হতে পারে, আর তাই যদি হয় তাহলে—সামাজিক ঘটনাকে আবেগের কারণ হিসাবে দেখানোর কোন প্রশ্নই আসে না।

সুতরাং নির্বাচন-ব্যাপারে শুধু ঘটনা-চমৎকারিত্বের দিকে লক্ষ্য রাখলেই চলবে না, ঘটনাকে সামাজিক তাৎপর্যে (social meaning) মণ্ডিত করার দিকেও সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে। নাটকের চূড়ান্ত ঘটনাটি বা মূল-কার্যটি সেই পরিমাণেই যথার্থ বা অকৃত্রিম হবে যে পরিমাণে তা ঘটনার অন্তর্নিহিত সামাজিক তাৎপর্যটি ব্যক্ত করবে। মূলকার্যের সামাজিক তাৎপর্য—দুরকমই হতে পারে—প্রাকৃতিক (physical) এবং মনস্তাত্ত্বিক (psychological)। যখন প্রাকৃতিক ঘটনার সঙ্গে সামাজিক তাৎপর্যের কোন যোগ থাকে না, তখন তা আকস্মিক হয়ে দাঁড়ায়, আর যখন যোগ থাকে তখন তার আকস্মিকতা ঘুচে যায়, কার্যকারণ পরম্পরার পরিণতি হিসাবেই তা দেখা দেয়। যেমন ইবসেনের "Ghosts" নাটকে অনাথ-আশ্রমে আগুন-লেগে যাওয়া। সামাজিক তাৎপর্যের সঙ্গে যুক্ত বলেই ঘটনাটি কিছু নয়। নাটককে বাস্তব করে তুলতে হলে ঘটনা তন্ত্রকে সমাজ-সত্যের বাহন করে তুলতেই হবে।

কি করে তা করতে হবে সে সম্পর্কে লসন যে মন্তব্য করেছেন তা উল্লেখযোগ্য। তিনি বলেছেন—নাটকের চূড়ান্ত কার্যটির মধ্যে যে সমাজার্থের ধারণা ব্যক্ত হয়, তা নাটকের সমগ্র কার্য থেকে আরো ব্যাপক ও গভীর। নাটককে তাৎপর্যপূর্ণ করতে হলে সামাজিক কার্যকারণ-পরম্পরার পরিকল্পনাটিকেই নাট্যরূপ দিতে হবে। মঞ্চের উপরে যে-সব ঘটনা দৃশ্য হবে ঐ পরিকল্পনা তাদের অতিক্রম করে যাবেই এবং ঐ সব ঘটনাকে বিশেষ স্থানের, বিশেষ কালের এবং বিশেষ শ্রেণীর জীবনের সঙ্গে যুক্ত করতে হবে। নাটকের এই বাহ্য কাঠামো কত বড় হবে, নাট্যকারের ধ্যান ধারণার ব্যাপ্তির উপরেই তা নির্ভর করবে।

বাহ্যকাঠামোকে সেই পরিমাণেই অতীতে পিছিয়ে নিয়ে যেতে হবে এবং ব্যাপক করতে হবে যে পরিমাণে পিছিয়ে নিয়ে গেলে এবং ব্যাপক করলে চূড়ান্ত ঘটনাটিকে অনিবার্য পরিণাম করে তোলা সম্ভব হবে—ঘটনাটি ব্যক্তির খেয়াল-খুসী না হয়ে সামাজিক ঘটনাপরম্পরার অবশ্যম্ভাবী ফল হয়ে দাঁড়াবে। লসনের মতে—"the concept of necessity expressed in the play's root-action is wider and deeper than the whole action of the play. In order to give the play its meaning, this scheme of social causation must be dramatized, it must extend beyond the events on the stage and connect these with the life of a class and a time and a place. The scope of this external farme-work is determined by the scope of the play-wright's conception: it must go back far enough, and be broad enough, to guarantee the inevitability of the climax, not in terms of individual whims or opinions, but in terms of social necessity."

এই অতীতে পিছিয়ে যাওয়ার তথা আরম্ভ করার সমস্যাই—'মুখসন্ধি' নির্মাণের অন্যতম গুরুতর সমস্যা—'Exposition' সমস্যা। অতীতে পিছিয়ে যাওয়ার সময় নাট্যকারকে একটি বিষয়ে খুবই সতর্ক থাকতে হবে এবং সে বিষয়টি এই যে প্রারম্ভিক ঘটনার নির্বাচন এমনভাবে করতে হবে যাতে সেই ঘটনাটি থেকে খুব স্বাভাবিকভাবে, অর্থাৎ দেশকালের অনুচিত ব্যবধানের বাধার সম্মুখীন না হয়ে, কার্যটি উপসংহারে বা লক্ষ্যে পৌঁছাতে পারে। খুব অতীতে পিছিয়ে কার্যারম্ভ করলে, অগত্যা নাট্যকারকে বড় বড় লাফে দেশকালের ব্যবধান অতিক্রম করতে হয়, অনাটকীয় বর্ণনার সাহায্যে অন্তর্বর্তী ঘটনার সংবাদ জানাতে হয়—নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে সমগ্র কার্যধারা শেষ করবার জন্য উর্ধ্বশ্বাসে ছুটে চলতে হয়। তার ফলে নাটকের ঐক্য বা একান্বয় যেমন শিথিল হয়, তেমনি ঘটনা-বিন্যাস হয় অতিবিশ্লিষ্ট; নাটকের বৃত্ত—"Organic whole"—এ পরিণত হতে পারে না। এই কারণে প্রারম্ভিক ঘটনার নির্বাচন নাট্যকারের পক্ষে গুরুত্বপূর্ণ একটি ব্যাপার। যে নাট্যকার ঠিকভাবে শুরু করতে পারেন না, তিনি ঠিক ভাবে শেষ করতেও পারেন না। শুধু তাই নয় বে-ঠিক আরম্ভের খেসারৎ দিতে হয় তাকে অগ্রগতির (প্রোগ্রেশানের) পদে পদে। অতএব নাট্যকারকে অবশ্যই "এক্সপোজিশান"-এর সমস্যাটি খুব ভাল করে পর্যালোচনা করে দেখতে হবে এবং আদর্শ আরম্ভ

কোন্‌টি হবে, কোন্ ঘটনায় আরম্ভ করলে কাহিনীর ধারা ও ক্রমপরিণতি রক্ষা করা সব চেয়ে সহজ হবে, অথচ কার্যের বীজটিও সুষ্ঠভাবে স্থাপনা করা হবে, গোড়াতেই একাগ্র মনোযোগ দিয়ে স্থির করে নিতে হবে।

(গ) প্রারম্ভ (Exposition)

ভাব বা প্রতিপাদ্য বাক্যকেই কাহিনীতে পরিণত করার চেষ্টা করা হোক, অথবা কোন ধরাবাঁধা কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়ার চেষ্টা করা হোক, প্রত্যেক ক্ষেত্রেই উপযুক্ত চূড়ান্ত অর্থাৎ প্রতিপাদক ঘটনাটি ('root-action') নির্বাচন করা আবশ্যক। কিন্তু সব চূড়ান্তই যেহেতু কোন আরম্ভেই শেষ পরিণতি, প্রারম্ভিক ঘটনার নির্বাচনও কম গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার নয়। সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রের পরিভাষায় বলা যায়—প্রস্তাবনা এবং কার্যের "বীজ"টি স্থাপনা করাই নাট্যরচনার প্রারম্ভিক কাজ। 'বীজ' কথাটির তাৎপর্য লক্ষণীয়। বীজ আকারে অতি ক্ষুদ্র বটে কিন্তু সমগ্র বিকাশের সম্ভাবনা তার মধ্যে নিহিত থাকে। বীজের সংজ্ঞা দিতে ভরত লিখেছেন :—

স্বল্পমাত্রং সমুৎসৃষ্টং বহুধা যদ্বিসর্পতি।
ফলাবসানং তচ্চৈব বীজং তদিহকীর্তিতম ॥

বীজ আকারে অতি ক্ষুদ্র কিন্তু অঙ্কুরিত, পল্লবিত ও শাখায়িত হয়ে বহুপ্রকারে বিসর্পিত হয় এবং ফলোৎপাদনে পর্যবসিত হয়। নাটকের আরম্ভ—বীজ স্থাপনায় এবং যেখানে বীজস্থাপনা করা হয় তারই নাম মুখসন্ধি :

যত্র বীজ সমুৎপত্তির্ণানার্থরসসংভবা ;
কাব্যে শরীরানুগতা তন্মুখং পরিকীর্তিতম্।

বলা বাহুল্য, আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত নাটকীয় কার্যের ক্রমবিকাশের স্বরূপ বোঝাতে যেয়ে নাট্যাচার্য ভরত, বীজ-রোপণ থেকে ফলধারণ পর্যন্ত বৃক্ষজীবনের ইতিহাস দৃষ্টান্ত হিসাবে ব্যবহার করেছেন। দৃষ্টান্তটি খুবই তাৎপর্যপূর্ণ। যেমনটি ফলাকাঙ্খা তেমনটি বীজটি রোপণ করতে না পারলে ফলাকাঙ্খা কখনই পূর্ণ হতে পারে না, কারণ বীজেরই মধ্যে ফলের সম্ভাবনা নিহিত থাকে। বীজ ও ফলের মধ্যে যে কাণ্ড-শাখা-পল্লবের ও ফুলের ইতিহাস পাওয়া যায়, তার বৈচিত্র্য যতই থাক, বীজের আসল উদ্দেশ্য ফলোৎপাদনেই সিদ্ধ হয়ে থাকে—ফলোৎপাদনেই

বীজের পূর্ণ বিকাশ। অতএব ফলাকাঙ্ক্ষীকে ফলের জাত অনুসারেই বীজ সংগ্রহ ও বপন করতে হবে। খাঁটি বীজ যিনি নির্বাচন করতে পারেন একমাত্র তিনিই শুধু পান কাম্য ফলটি।

ইয়োরোপীয় নাট্যশাস্ত্রে 'বীজ-স্থাপনা' ব্যাপারটিকে নানা নাম দেওয়া হয়েছে। কেউ বলেছেন—"Introduction", কেউ বলেছেন—"Exposition", কেউ বলেছেন —"Point of Attack", কেউ বলেছেন—"Preparation."। নাম যাই হোক না কেন, ব্যাপারটি আসলে ঠিক জায়গা থেকে এবং ঠিকভাবে আরম্ভ করার সমস্যা —দ্বন্দ্বের জন্য ক্ষেত্র প্রস্তুত করার সমস্যা "matter of preparation"—স্থান-কাল-পাত্রের সঙ্গে দর্শকদের পরিচয় স্থাপন করার সমস্যা। এ সম্পর্কে নাট্যকার **আর্থার পিনেরো** যে মন্তব্য করেছেন তা দিয়েই আমরা আলোচনার সূত্রপাত করতে পারি "There are certain things which must be told the audience, as quickly and conveniently as possible, at the outset of any play. Why not tell these things quite frankly and get them over with ?"—অর্থাৎ নাটকের গোড়াতেই কতকগুলি বিষয় যথাসম্ভব ক্ষিপ্রতার এবং কৌশলের সঙ্গে দর্শকদের বলে নেওয়া দরকার। বলা যখন দরকারই তখন স্পষ্ট করে বলে দিয়ে খালাস হওয়া ভাল।

জর্জ পিয়াস´ বেকার বলেছেন "is writing supposedly for people who, except on a few historical subjects, know nothing of his material. If so, as soon as possible, he must make them understand : (1) who his people are; (2) where his people are; (3) the time of the play ; and (4) what in the present and past relations of his character causes the story." অর্থাৎ পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু ভিন্ন অন্য সব ক্ষেত্রেই নাট্যকার যে বিষয়বস্তু অবলম্বন করেন, তার সঙ্গে দর্শকদের কোন পরিচয়ই থাকে না। সে ক্ষেত্রে নাটকের গোড়াতেই নাট্যকারকে একটা বড় দায়িত্ব পালন করতে হয়—দর্শকদের জানাতে হয়—(ক) পাত্র-পাত্রীরা কে কি, (খ) কোথায় তারা আছে (গ) ঘটনার কাল (ঘ) চরিত্রদের অতীত ও বর্তমান কোন্ সম্পর্কের ফলে নাট্যকাহিনী সৃষ্টি হয়েছে। তবে এই সব সংবাদ জানানো ব্যাপারটি যত অপরিহার্য তত অত্যাবশ্যক সংবাদ-জ্ঞাপনকে নাটকীয় করে তোলা। অর্থাৎ নাটকের মূল কার্যের অঙ্গ করে তোলা—লসনের ভাষায়—"the information must be dramatized"—প্রারম্ভিক ঘটনাকে প্রাণবান

করে তুলতে হবে—"give dramatic vitality to the presentation of preliminary facts"। আগেই বলা হয়েছে, নায়কের প্রারম্ভিক ঘটনা তার ব্যক্তিজীবনের সর্বপ্রথম ঘটনা নয়—বৃহত্তর ঘটনাপরম্পরার—সমগ্র জীবন কাহিনীর বিশেষ একটি পর্বের ঘটনা—এমন একটি পর্বের ঘটনা যার আগে আরো অনেক ঘটনা ঘটেছে এবং যার মধ্যে ভাবী ঘটনার সম্ভাবনা নিহিত রয়েছে—"it is the point at which a dangerous decision is made. This point was earlier described as the arousing of the conscious will to concentrated conflict with a defined aim."

জন হাউয়ার্ড লসন বলেছেন—প্রারম্ভিক ব্যাপারকে যাঁরা নিছক সংবাদ বা তথ্য-পরিবেষণ অথবা অতীত ঘটনার বিবরণমাত্র মনে করেন, যাঁরা মনে করেন 'আরম্ভ' একেবারে নিরপেক্ষ (absolute) প্রথম ঘটনা, তাঁদের পক্ষে প্রারম্ভিক ঘটনাকে প্রাণবান অর্থাৎ চিত্তাকর্ষক করে তোলা সম্ভবপর হয় না। তিনি বলেছেন —"As long as the opening scenes are regarded as explanatory, they are sure to be dull and undeveloped" আর যেহেতু প্রথম দৃশ্যটিই —"key to the play, a static or undeveloped opening will infect the movement of the whole play"—নাটকের সূচনা-দৃশ্য, সেই দৃশ্যটির গতি ও দীপ্তি যদি না থাকে তাহলে সমগ্র নাটকের গতি ব্যাহত হয়ে যায়।

এই কারণে প্রত্যেক নাট্যকারকেই এই বিষয়ে খুব সতর্ক থাকতে হবে—প্রারম্ভিক ঘটনাকে প্রাণবান করার জন্য সচেষ্ট হতে হবে। এখন প্রশ্ন কি করে অতীত ঘটনার বিবরণকে, স্থান-কাল-পাত্রের পরিচয়কে, প্রাণবান করে তোলা সম্ভব? এ বিষয়ে প্রথম কথা এবং প্রধান কথা এই যে তথ্য-পরিবেষণ বা অতীত ঘটনার বিবরণকে, পাত্র-পাত্রীর প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার উপাদানে পরিণত করতে হবে, অর্থাৎ তথ্য বা বিবরণকে চরিত্রদের আচরণের মাধ্যমে পরোক্ষভাবে বিজ্ঞাপিত করতে হবে। বিজ্ঞাপন যখন আচরণের সঙ্গে এক হয়ে যায়, তখন সে আর বিজ্ঞাপন বা প্রচার (description) থাকে না—সঞ্চারণে (communication) পরিণত হয়। সুতরাং তথ্য বা বিবরণকে নাটকীয় পাত্র-পাত্রীর প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার উপাদানে পরিণত করার দিকেই নাট্যকারকে লক্ষ্য রাখতে হবে।

দর্শক যেন কিছুতেই বুঝতে না পারে শুধু তথ্য বা ঘটনার বিবরণ দেওয়ারই জন্য দৃশ্যটির অবতারণা করা হয়েছে, অথবা তথ্য জানানোর উদ্দেশ্যেই সংলাপ

যোজনা করা হয়েছে। নাটকের যা মূল উদ্দেশ্য—ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ভিতর দিয়ে জীবন-সম্পর্কের প্রত্যক্ষ রূপ ফুটিয়ে তোলা—আগাগোড়া সেই উদ্দেশ্য বজায় রাখতে হলে, যবনিকা উত্তোলনের মুহূর্ত থেকেই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াপরায়ণ ব্যক্তি-বর্গের পারস্পরিক সম্পর্কের রূপটি দেখাতে হবে—দেখাতে হবে ব্যক্তির পারস্পরিক আচরণ (কায়িক-সাত্বিক-বাচনিক)—তাদের সংস্কার, সঙ্কল্প, কর্ম, ভাবাবেগ পরিবর্তন ও পরিণতি। অর্থাৎ ব্যক্তি-সম্পর্কের ক্ষেত্র তৈরী করাই—ব্যক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া প্রত্যক্ষ রূপ দেখানোই—নাট্যকারের মুখ্য কাজ। এই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ ছাড়া আর যা কিছুই আসুক—সবই গৌণ বা ঐ রূপেরই উপাদানমাত্র। অতএব,নিরপেক্ষ তথ্যের বা তত্ত্বের স্বাধীন অস্তিত্ব রসক্ষেত্রে অসম্ভব। রসক্ষেত্রে প্রবেশ করতে পারে তারা তখনই যখন তারা ব্যক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার উপাদান মাত্র—চরিত্রের অভিব্যক্তির অঙ্গ। এই সিদ্ধান্ত থেকে আমরা যে অনুসিদ্ধান্তে পৌঁছতে পারি তা এই—স্থান-কাল-পাত্র-পাত্রীর পরিচয় জ্ঞাপন বা অতীত ঘটনার বিবরণ, চরিত্রের স্বাভাবিক আচরণ থেকে বিযুক্ত হয়ে যে পরিমাণে নিছক তথ্যের বা বিবরণের মেরুর দিকে সরে যায়, সেই পরিমাণেই তা অনাটকীয় অর্থাৎ নাট্য-প্রাণসার-শূন্য,'dramatic vitality'-বিহীন হয়ে পড়ে। অতএব প্রারম্ভিক ঘটনাকে (Exposition) নাটকীয় বৃত্তের অঙ্গ হতে হলেই ক্রমান্বয়ে-গ্রথিত ঘটনা-তন্ত্রের অংশ হতে হবে 'Exposition' কে "action" হতে হবে। যেহেতু সঙ্কল্প থেকেই কার্যের উদ্ভব, কার্য হতে গেলেই তাকে সঙ্কল্প বা কর্মোদ্যমের অংশ হতে হবে।

লসন প্রারম্ভিক ঘটনা সম্পর্কে আলোচনা করতে যেয়ে যে বিশেষ মন্তব্য করেছেন এখানে তা উদ্ধৃত করা যাক—"the beginning of a play is not absolute ; it is a point in a larger story ; it is a point which can be clearly defined, and which is necessarily a very exciting point in the development of the story—because it is the point at which a dangerous decision is made."—শেষ পংক্তিটি লক্ষণীয় এবং লক্ষণীয় এই যে বিশেষ **সংকল্প** থেকেই কার্যের সূচনা।

লাজোস এগরি প্রারম্ভিক ঘটনা সম্পর্কে যে আলোচনা করেছেন তার সঙ্গে পাঠকদের একটু পরিচিত করতে চাই। লাজোস এগরির প্রথম প্রশ্ন—"when should the curtain rise ? what is point of attack ?" সকলের সঙ্গে একমত হয়েই তাঁকে বলতে হয়েছে—যবনিকা উত্তোলিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই

দর্শকরা এসব প্রশ্নের উত্তর জানতে চান—মঞ্চে যে সব চরিত্র এসেছে তারা কারা, কি তারা চায়, কেন তারা সেখানে এসেছে, তাদের পারস্পরিক সম্পর্ক কি? এ সব প্রশ্নের উত্তর না পাওয়া পর্যন্ত দর্শক স্বস্তি পায় না। অতএব নাট্যকারকে পাত্র-পরিচয় বিষয়ে অবশ্যই অবহিত হতে হবে। কিন্তু সব চেয়ে অবহিত হতে হবে—প্রারম্ভিক ঘটনার নির্বাচনে। নাটকের আরম্ভ করতে হবে কোন্ অবস্থায়, তার সম্বন্ধে এগরির সিদ্ধান্ত—

"A play might start exactly at the point where a conflict will lead up to a crisis.

A play might start at a point where at least one character has reached a turning point in his life.

A play might start with a decision which will precipitate conflict.

A good point of attack is where something vital is at stake at the very beginning of a play." অর্থাৎ—

(ক) নাটকের আরম্ভ হবে সেখান থেকেই যেখানে কোন সঙ্কটজনক দ্বন্দ্বের সূচনা হয়েছে—

(খ) যেখানে কোন চরিত্র তার জীবনের একটি সন্ধিক্ষণে বা পরিবর্তনের মুখে এসে পৌঁচেছে—

(গ) যে সংকল্পের ফলে অনিবার্যভাবে দ্বন্দ্ব এবং সংকট দেখা দেয়, তেমন কোন সংকল্প থেকেও নাটকের আরম্ভ হতে পারে—

(ঘ) সবচেয়ে ভাল আরম্ভ হয়েছে এ কথা বলা যায় সেখানেই, যেখানে নাটকের গোড়াতেই গুরুতর বা অতিমূল্যবান কোন কাম্য বিষয় মারাত্মকভাবে আক্রান্ত হয়।

তাহলে দেখা যাচ্ছে এগরির মতে নাটকের আরম্ভ যে একরকমই হবে এমন কোন কথা নেই। দ্বন্দ্বের প্রস্তুতি, সংকল্প এবং দ্বন্দ্ব এদের যে-কোন ধাপ থেকেই নাটক আরম্ভ হতে পারে। এগরি মনে করেন নাটকের প্রথম শব্দটি থেকেই নাটকেই যথার্থ আরম্ভ হওয়া দরকার। চরিত্রের পারস্পরিক দ্বন্দ্বের ভিতর দিয়েই তাদের প্রকৃতির পরিচয় দিতে হবে। আগে অপরের মুখে প্রকৃতি-পরিচয় দিয়ে, পরে দ্বন্দ্ব দেখানো, দুর্বল নাট্যকারের কাজ। প্রথম পংক্তি থেকেই দ্বন্দ্বের সুরু করা চাই—প্রতিপাদ্য বিষয়কে প্রমাণ করার দিকে ঐকান্তিক ও অনিবার্য গতি ফুটে

উঠা চাই। এগরির শেষ বক্তব্য—"Even if your premise is good, the characters well orchestrated, without the rignt point of attack, the play will drag. It will drag because there was nothing vital at stake at the beginning of the play."

তবে, এখানেই পাঠকদের স্মরণ করিয়ে দিতে চাই—নাটক লেখার প্রথম কঠিন ও প্রধান কাজ 'প্রেমিজ' রচনা করা, এ কথা আগেই এগরি বলেছেন এবং এ কথাও বলেছেন প্রেমিজের মধ্যে নাট্য-কাহিনীর সূক্ষ্ম শরীরটিকে পাওয়া যায়। যিনি 'প্রেমিজ' রচনায় সিদ্ধিলাভ করেন, নাটকের আরম্ভ ও শেষ তাঁর মনের চোখে স্পষ্টাকারে প্রতিভাত হয়। কারণ 'প্রেমিজে' যেমন আরম্ভের তেমনি উপসংহারেরও সংকেত দেওয়া থাকে। প্রতিপাদ্য বাক্যই (প্রেমিজ) নাট্য বৃত্তের আদি-মধ্য-অন্তের প্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। 'ম্যাকবেথ' নাটকের প্রেমিজের কথাই ধরা যাক। "Ruthless ambition leads to destruction"—এই প্রেমিজটিই অঙ্গুলি নির্দেশ করে বলে দিচ্ছে—নাটকের প্রকৃত আরম্ভ কোথায় আর কোথায়ই বা তার শেষ। ম্যাকবেথের মনে উচ্চাকাঙ্খা জেগেছে, এখান থেকেই নাটকের সুরু আর ম্যাকবেথের অপমৃত্যুতে নাটকের শেষ। অতএব এ সিদ্ধান্ত অবশ্যই করা যায় যে প্রারম্ভিক ঘটনার বিন্যাস অনিয়ন্ত্রিত কোন খেয়ালের ব্যাপার নয়; নাটকের যে মূল ভাব (root-idea) বা প্রতিপাদ্য (premise) এবং ঐ প্রতিপাদ্যকে প্রতিপালিত করার জন্য যে মূলকার্য (root-action) বা চূড়ান্ত ঘটনা নির্বাচিত হয়, সেই কার্য বা ঘটনাই নাটকের প্রারম্ভিক ঘটনার নির্বাচনকে নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। কার্য যেমন করে কারণকে নিয়ন্ত্রিত করে, গন্তব্য যেমন করে গতির আরম্ভকে নিয়ন্ত্রিত করে, ফল যেমন করে বীজের নির্বাচন নিয়ন্ত্রিত করে—উপসংহারও ঠিক একই নিয়মে প্রারম্ভকে নিয়ন্ত্রিত করে।

জন হাউয়ার্ড লসন এ সম্পর্কে যা বলেছেন তা প্রায় সকলেরই কথা, সুতরাং উল্লেখযোগ্য। তিনি বলেছেন—"Since the exposition covers the possibilities of the drama, it must be more closely connected with the root-action than any other part of the play.

It is this connection which holds the play together; as the scope of the action is defined in the climax, so its scope is visioned in the exposition. The unity of cause and effect which operates throughout the play is essentially the unity

between the exposition and the climax." যেহেতু সূচনার মধ্যেই নাটকের সমস্ত সম্ভাবনা নিহিত থাকে, সেহেতু মূল-কার্যেরই সঙ্গে সূচনা অধিকতর ঘনিষ্ঠযোগে সংযুক্ত। এই সংযোগই নাটককে একান্বয়ে অন্বিত করে রাখে। উপসংহারে যেমন কার্যের পরিণতি লক্ষিত হয়; সূচনায় তেমনি কার্যের ব্যাপ্তি-সম্ভাবনার পূর্বাভাস পাওয়া যায়। নাটকের আদ্যন্ত, কার্যকারণপরম্পরার যে ঐক্য থাকে, আসলে সেই ঐক্য সূচনার ও চূড়ান্ত পরিণতির ভিতরকার ঐক্য; এরিষ্টটল যে গঠনকে বলেছেন 'organic' অর্থাৎ 'a whole' the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed *, সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে যাকে বলা হয়েছে "একান্বয়" (unity), তা সৃষ্টি করতে গেলেই অর্থাৎ একক একটি কার্যের সম্পূর্ণ বৃত্ত রচনা করতে গেলেই, নাটকের আরম্ভ ও শেষের মধ্যে অবিচ্ছেদ্য যোগ স্থাপন করতে হবে—আরম্ভকে অবসানের মূল ও যথেষ্ট কারণ রূপেই উপস্থাপিত করতে হবে। বৃত্ত সরলই হোক অথবা জটিলই হোক, প্রারম্ভিক ঘটনার বিন্যাসের মধ্যেই—মুখ-সন্ধিতেই—সরল বা জটিল কার্যের বীজ স্থাপন করতে হবে। যদিও বৃত্ত যেখানে জটিল সেখানে ঘটনা বিন্যাসে সরল কার্যকারণসম্পর্ক বলতে যা বোঝায় তা ঠিক পাওয়া যাবে না; কারণ "a play is not a chain of cause and effect but an arrangement of causes leading to one effect"—তবু এ কথা ঠিক যে. যত জটিল বৃত্তই হোক—বহুর-সমবায়ে-একের যে ঐক্য সেরূপ কোন ঐক্য বা একান্বয় রাখতেই হবে; আর তা রাখতে গেলে বহু-সম্ভাবনাপূর্ণ একটি বীজকে অর্থাৎ ঘটনাকে প্রারম্ভেই বিন্যাস করতে হবে। অবশ্য মুখসন্ধির অবশ্য-উপস্থাপ্য ঘটনাকে রূপ দিতে কয়টি দৃশ্য যোজনা করতে হবে, তা নির্ভর করবে একদিকে নাট্যকারের সংগঠনী বা সংশ্লেষণী শক্তির উপরে অন্যদিকে প্রারম্ভিক কার্যের জটিলতার উপরে। তারপর প্রচলিত রীতির প্রভাবও উপেক্ষণীয় নয়। একাধিক-দৃশ্য-বিভক্ত অঙ্ক গঠনের রীতি যেখানে কার্যের জটিলতা অনুসারে কার্যকে অনেক পিছন থেকে গেঁথে তোলা হয় এবং বহুস্থানে ছড়িয়ে দেওয়া হয় এবং পরস্পরবিচ্ছিন্ন ঘটনার সংযোগে একটি কার্য (one effect) তৈরি করা হয়।

(সূত্র—"for a thing whose presence or absence makes no vigible difference is not organic part of the whole.").

আবার যেখানে দৃশ্যবিহীন অঙ্ক গঠনের রীতি অবলম্বিত হয়, সেখানে রীতির চাপেই বহুস্থানে-ঘটিত ঘটনাদের একটি দৃশ্যের আধারে, সংহত আকারে, স্থান দেওয়া হয়। একটি অঙ্কের মধ্যে অতিপ্রয়োজনীয় অর্থাৎ অত্যাবশ্যক ঘটনাকে গ্রথিত করতে যাওয়া মানেই; বহু দেশ-কাল-পাত্রের ঘটনারাজিকে একটি কেন্দ্রে এবং অতি-স্বাভাবিকভাবে যথাসম্ভব স্থান করে দেওয়া। বলা বাহুল্য, তাতে দৃশ্যের সংখ্যা যত কমে যায় তত বেড়ে যায় একটি দৃশ্যের মধ্যে অনেক কিছুকে গেঁথে দেওয়ার দায়িত্ব এবং আরো বেড়ে যায় নির্বাচনের সমস্যা,—অতিমিতব্যয়ীর মতো অপরিহার্যকে বেছে নেওয়ার—বহু দৃশ্যের ভিতর থেকে সবচেয়ে বেশী সর্বার্থসাধক একটি দৃশ্য বেছে নেওয়ার দায়িত্ব। দৃশ্য-বিভক্ত অঙ্কের রীতি যতখানি অবকাশ দেয়, এখানে ততখানি অবকাশ পাওয়া যায় না এবং তা যায় না বলেই, এখানে আরম্ভ হয় দ্বন্দ্বের ঠিক অব্যবহতি পূর্বেই বা দ্বন্দ্বের মুখেই এবং অতীতের সব ব্যাপার, নাটকীয়কার্যের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে প্রকাশিত হয় এবং আগের ঘটনাগুলি উপস্থাপিত দৃশ্যের অন্তর্ভুক্ত করে নেওয়া হয়—পরোক্ষভাবে, অর্থাৎ উপস্থিত পাত্র-পাত্রীদের সংলাপের মধ্যে অতীত-উদ্ভাসক নানা সংবাদ মিশিয়ে দিয়ে। দৃষ্টান্ত —ইবসেনের রীতি। ইবসেন, সেক্সপীয়র প্রমুখ নাট্যকারের মতো ক্রমান্বয়ে কার্য উপস্থাপিত করেন নি, নাটক আরম্ভ করেছেন সংকটের পূর্ব মুহূর্তে। লসনের ভাষায় **"Instead of developing the action gradually the plays begin at a crisis. The period of Preparation and increasing tension is omitted. The curtain rises on the very brink of catastrophe."** ক্লেটন হ্যামিলটন ইবসেনের এই রীতির সম্বন্ধে বলতে যেয়ে লিখেছেন—**"Ibsen caught his story very late in its career, and revealed the antecedent incidents in little gleams of backward looking dialogue ……Insteed of compacting his exposition in the first act—according to the formula of Scribe—he revealed it, little by little, throughout the progress of the play"**—ইবসেন কাহিনীর শেষ পর্যায়ে নাটক আরম্ভ করতেন এবং পরবর্তী ঘটনাদি ব্যক্ত করতেন অতীত-সন্ধানি টুকরো টুকরো সংলাপের সাহায্যে। স্ক্রাইবের মতো প্রথম অঙ্কেই সব কিছু সংবাদ ঠেসে না দিয়ে তিনি নাটকের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে ধীরে ধীরে অতীত ঘটনা ব্যক্ত করতেন। অবশ্য আধুনিক যুগের নাটকে—যার অভিনয়-কাল আড়াই ঘণ্টার বেশী হবে না—দ্বন্দ্বের বা সংকটের অব্যবহিত পূর্বে কার্য আরম্ভ করার এই রীতিটি

অধিক উপযোগী বটে, কিন্তু, এই রীতিটির প্রয়োগ প্রতিভাসাপেক্ষ কারণ অতীতকে অতিস্বাভাবিক ভাবে, পাত্র-পাত্রীর বর্তমান ও স্বাভাবিক আচরণের ভিতর দিয়ে, উদ্‌ভাসিত করা—বর্তমান পরিস্থিতির সঙ্গে মিলিয়ে দেওয়া এবং সেই সংবাদ বা বিষয়কে যুগপৎ নাটকীয় করে তোলা—খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার।

তবে প্রারম্ভিক ব্যাপারকে সংহত আকারে রূপ দেওয়া হোক বা একাধিক দৃশ্য ছড়িয়ে দিয়ে ক্রমান্বয়ে তাকে নিষ্পন্ন করা হোক—বৃত্তের মূল দৈর্ঘ ও বিস্তার, এক কথায় আয়তন, প্রতিপাদ্য বিষয়ের দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে—শেষের মধ্যেই সূচনা নিহিত থাকে—উপসংহারই শেষ পর্যন্ত "মুখ"কে নিয়ন্ত্রিত করে। শেষের প্রকৃতিটি খুব ভাল করে বুঝতে পারলে, সূচনা অর্থাৎ কার্যের প্রকৃত আরম্ভ কোথায় খুব সহজেই জানা যায়।

কিন্তু সূচনায় কতখানি পাত্র-পাত্রীর পরিচয় এবং অতীত ঘটনার সংবাদ দর্শকদের দিতে হবে তার মাত্রা নির্ভর করে বৃত্তের প্রকৃতির উপরে। প্রত্যেক বৃত্ত বাহ্যতঃ বিবর্তনধর্মী বটে কিন্তু এমন বৃত্তও থাকতে পারে যা বাহ্যতঃ বিবর্তনধর্মী হলেও প্রকৃতিতে আবর্তনধর্মী— পশ্চাদমুখী অর্থাৎ অতীত ঘটনার রহস্য উদ্‌ঘাটনে ব্যাপৃত। যেখানে পর পর ঘটনার ক্রমবিকাশ দেখিয়ে যাওয়া হয় সেখানে সূচনায় পাত্র-পাত্রীদের পরিচয় যথাসম্ভব বিস্তারিত ও সুস্পষ্ট রূপেই দেওয়া যেতে পারে কিন্তু যেখানে বর্তমান থেকে অতীতে প্রবেশ করার চেষ্টা থাকে—রহস্য উৎঘাটনের ভিতর দিয়ে রস-পরিণতি সৃষ্টি করা হয়, চরিত্রের যথার্থ পরিচয় আবিষ্কার করাই যেখানে নাটকের মুখ্য ব্যাপার হয়, সেখানে প্রারম্ভেই সব-কিছু জানিয়ে দেওয়ার মতো নির্বুদ্ধিতা আর কিছুই হতে পারে না। সুতরাং প্রারম্ভিক কার্য উপস্থাপনার সময় ঘটনার কতটুকু প্রকাশ্য হবে আর কতখানি "গুহ্য' থাকবে খুব হিসাব করে তা নির্ধারণ করতে হবে। আবিষ্কারের মধ্যেই যেখানে কৌতূহলের পরিসমাপ্তি সেখানে আবিষ্কার্যকে আচ্ছন্ন করে রাখার কৌশলটি নাট্যকারকে আয়ত্ত করতেই হবে এবং আবিষ্কার্যকে আচ্ছন্ন করে রাখবার জন্য যে ভাবে এবং যতটুকু ব্যক্ত করা দরকার সেইভাবে এবং ততটুকুই ব্যক্ত করতে হবে। বিবর্তনধর্মী বৃত্তের ঘটনা-বিন্যাসে, বর্তমানের বিন্দু থেকে ক্রমান্বয়ে ভবিষ্যৎ এক বিন্দুতে পৌঁছানোর পরিকল্পনা থাকে বলে সূচনায় অনেক কিছুই ব্যক্ত করে নেওয়ার প্রয়োজন থাকে, কিন্তু প্রত্যাবর্তনধর্মী কাহিনীর ঘটনাবিন্যাসের পরিকল্পনা ভিন্ন হওয়ায়—অতীত সন্ধানী মনোভাব প্রবল থাকায়—বর্তমান থেকে অতীতে পৌঁছানোর ব্যাপারটি মুখ্য হয়ে ওঠায়—প্রারম্ভিক দৃশ্যে অনেককিছু গোপন করে রাখতে হয় এবং ধীরে ধীরে

প্রত্যাবর্তন করতে করতে রহস্যের আবরণ উন্মোচন করে চলতে হয়। 'প্রত্যাবর্তন' কথাটি আমি যে অর্থে ব্যবহার করছি তা একটু বুঝিয়ে বলতে চাই। কোন লোকের পক্ষেই কালের গতিকে স্তম্ভিত করে রাখা অথবা কালের চাকা ঘুরিয়ে অতীতে নিয়ে যাওয়া অর্থাৎ সশরীরে অতীতে ফিরে যাওয়া সম্ভব নয় এবং সেই অর্থে আমি শব্দটি ব্যবহার করিনি। 'প্রত্যাবর্তন' শব্দটি ব্যবহার করেছি আমি অতীত-উদঘাটন-প্রবৃত্তি অর্থে—যেমনটি আমরা দেখতে পাই নাট্যকার সফোক্লিসের 'রাজা ইডিপাস' নাটকে। নাটকখানি আরম্ভ হয়েছে—ইডিপাসের শোচনীয় পরিণতির ঠিক পূর্ব মুহূর্তে—সেখানে থেকে ঘটনা রহস্য উদ্ঘাটনের জন্য অতীত অভিমুখে অগ্রসর হয়েছে এবং ইডিপাসের জন্ম-রহস্য উদ্‌ঘাটিত হওয়ার পর যে বিন্দুতে আরম্ভ হয়েছিল সেই বিন্দু থেকে আবার ভবিষ্যতের দিকে এগিয়ে গেছে। যদিও আপাতদৃষ্টিতে দেখলে দেখা যাবে যে, যে বিন্দুতে কার্যারম্ভ হয়েছে সেই বিন্দু থেকে কার্য আবিষ্কার রূপ ভবিষ্যৎ কার্য-বিন্দুর অভিমুখেই অবিরাম এগিয়ে চলেছে—আবিষ্কার চেষ্টাই "এ্যাকশানের" স্থান গ্রহণ করেছে; তবু এ কথাও সত্য যে নাটকের কার্য-বৈশিষ্ট্য নিহিত রয়েছে অতীত রহস্য উদ্‌ঘাটনের মধ্যে। এই ধরণের অতীত সন্ধানী বৃত্তকেই আমি আবর্তনধর্মী বা পশ্চাদমুখী নাম দিয়েছি। সুতরাং সব নাটকের প্রারম্ভেই যে সমান মাত্রায় উন্মোচন ঘটবে এমন কোন কথা নেই। "প্রস্তুতি" বা বীজ স্থাপনার জন্য কতটুকু 'উন্মোচন' এবং কতটুকু 'আবরণ' আবশ্যক, প্রথমেই নাট্যকারকে তা হিসাব করে নিতে হবে।

(ঘ) অনুক্রম (Continuity)

বাক্যের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে বলা হয়েছে—বাক্য হচ্ছে—"যোগ্যতা-আকাঙ্ক্ষা-আসত্তিযুক্ত পদোচ্চয়ঃ"; বৃত্তের সংজ্ঞা দিতেও তেমনি বলা যেতে পারে—বৃত্ত হচ্ছে —"যোগ্যতা-আকাঙ্ক্ষা-আসত্তিযুক্ত ঘটনা-পরম্পরা", বহু ঘটনার সমবায়ে গঠিত একটি কার্য। এরিষ্টটলের ভাষায় "**arrangement of incidents—a whole with a beginning, a middle, and an end.**" এবং ভরতের ভাষায় "পঞ্চসন্ধি সমন্বিত কার্য"। এই পারম্পর্যের ধারণার মধ্যেই অনুক্রম বা ক্রমান্বয়ের ধারণা নিহিত রয়েছে। 'ক্রম' ছাড়া পারম্পর্য কল্পনাই করা যায় না, যেমন পারা যায় না গতি ছাড়া ক্রমের কল্পনা। মোটকথা যেখানেই গতি আছে সেখানেই ক্রম আছে। এই দিক থেকে দেখলে অনুক্রম-রক্ষার সমস্যা অগ্রগতি (progression) সমস্যার অন্তর্গত

বিশেষ একটি সমস্যা। সমস্যাটি আসলে—সন্ধিতে সন্ধিতে নিষ্পাদ্য কার্যাংশ যে সব ঘটনার সাহায্যে উপস্থাপিত করা হয়, সেই ঘটনা পরম্পরার মধ্যে ক্রম ও অন্বয় রক্ষা করা এবং এক সন্ধি থেকে অন্য সন্ধিতে কার্যের যে উদবর্তন ঘটে, সেই উদবর্তনকে পূর্ববর্তী সন্ধির শেষ ঘটনার সঙ্গে সংগ্রথিত তথা অন্বিত করা বৃত্তান্তের উপক্ষয় রোধ করা; আরো সহজভাবে বলা যায়—অনুক্রম রক্ষার ব্যাপারটি প্রত্যেক সন্ধির অন্তর্গত ঘটনারাজির মধ্যে কার্যকারণ-যোগ স্থাপিত করা এবং সন্ধির সঙ্গে সন্ধির সংযোগকে—সংযোগ স্থানটিকে—বৃত্তান্তের স্বাভাবিক পরিণতি রূপে গড়ে তোলা। লসনের ভাষায় বলা যাক—**"Continuity is a matter of detailed sequence"**—অর্থাৎ ক্রিয়ার সঙ্গে ক্রিয়ার, ঘটনার সঙ্গে ঘটনার, দৃশ্যের সঙ্গে দৃশ্যের, অঙ্কের সঙ্গে অঙ্কের, ক্রম ও অন্বয় রক্ষা করা।

প্রত্যেক যুগেই নাট্যতত্ত্ববিদরা অনুক্রমরক্ষার গুরুত্বের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে দেখা যায়,—বৃত্তান্তের অনুপক্ষয় (বৃত্তান্তস্য অনুপক্ষয়) যাতে না হয় সে জন্য নাট্যকারকে সতর্ক থাকতে নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। যেখানে আধিকারিক বৃত্তের সঙ্গে প্রাসঙ্গিক বৃত্তের সংযোগের ফলে বৃত্ত জটিল রূপ ধারণ করে,সেখানে বৃত্তান্তের অনুক্রম রক্ষা বাস্তবিকই একটা মহাসমস্যা। এই সমস্যার সমাধান কল্পে ভরত প্রধানতঃ 'বিন্দু' 'প্রবেশক' প্রভৃতি **উপক্ষেপক** প্রয়োগ করতে বলেছেন। বিন্দুর সংজ্ঞা প্রসঙ্গে ভরত লিখেছেন—

প্রযোজনানাং বিচ্ছেদে যদবিচ্ছেদকারণম্।
যাবৎসমাপ্তির্বন্ধস্য স বিন্দুঃ পরিকীর্তিতঃ॥

বিশ্বনাথ তাঁর 'সাহিত্য দর্পণে' লিখেছেন—

"অবান্তরৈরেকার্থবিচ্ছেদে বিন্দুরচ্ছেদকারণম্"

বিন্দু প্রয়োগের তাৎপর্য এই যে প্রাসঙ্গিক বৃত্তের ঘটনা যাতে অসম্বদ্ধ হয়ে না যায়, মূল কার্যের বা বৃত্তের সঙ্গে সংযোগহীন হয়ে না উঠে সেজন্য নাট্যকারকে উপায় উদ্ভাবন করতে হবে, মূল কার্যের সঙ্গে ঘটনাদের জুড়ে দিতে হবে। জুড়ে দেওয়ার উপায়টিই হচ্ছে—"বিন্দু"। আর অঙ্কের সঙ্গে অঙ্কের অনুক্রম রক্ষা করতে প্রয়োগ করতে হবে 'বিষ্কম্ভ' প্রভৃতি উপক্ষেপক। মহামুনি ভরত জানতেন —নাটককে কাহিনীর যতটুকু দৃশ্য করা হয় তার অনেকখানি থাকে অদৃশ্য এবং তা যেমন থাকে প্রারম্ভের আগে তেমনি থাকে আরম্ভের পরেও। আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত নাট্য-কাহিনীর যে ব্যাপ্তি তার ভিতরকার সব ঘটনা প্রত্যক্ষ করানো হয় না—করা সম্ভবও নয়। একটা অঙ্কের মধ্যে বড়জোর এক দিনের

ঘটনা উপস্থাপিত করা যায়। নাট্যকার ধীমান হলে একটি অঙ্কের অবশ্য বহু কার্য সম্পন্ন করতে পারেন, কিন্তু প্রত্যেক দিনের জন্য একটি অঙ্ক কল্পনা করতে হলে, বৎসরব্যাপী ঘটনার জন্য ৩৬৫ অঙ্ক রচনা করতে হয়। তা সম্ভব নয় বলেই নাট্যকারকে অতিআবশ্যক ঘটনা নির্বাচন করতে হয় এবং এক এক অঙ্কের পরে বেশ খানিকটা কাল ও ব্যবধান রাখতে হয় এবং সেই ব্যবধানকে অন্যোপায়ে বা কৌশলে 'informative device'—প্রয়োগ করে, সংক্ষিপ্ত বা পূরণ করে নিতে হয়। সংক্ষেপণের এই বিশেষ উপায়টিকেই বলা হয়েছে—**'অর্থোপক্ষেপক'**; দশরূপককার এ সম্বন্ধে পরিষ্কার ভাষায় বলেছেন—

দ্বেধা বিভাগঃ কর্তব্যঃ সর্বস্যাপীহ বস্তুতঃ
সূচ্যমেব ভবেৎ কিংচিদ্দৃশ্যশ্রব্যমথাপরম্।

অর্থাৎ কাহিনীর কোন কোন ঘটনা হবে **"সূচ্য"** আর কোন কোন ঘটনা হবে **দৃশ্যশ্রব্য**। এই সূচ্য বস্তুকে উপস্থাপিত করার উপায় হচ্ছে—পাঁচটি অর্থোপক্ষেপক।

অর্থোপক্ষেপকৈঃ সূচ্যং পঞ্চতি প্রতিপাদয়েৎ।
বিকম্ভ চুলিকাঙ্কাখ্যাঙ্কাবতার প্রবেশকৈঃ॥

অর্থাৎ (১) বিষ্কম্ভ (২) চুলিকা (৩) অঙ্কাখ্য (৪) অঙ্কাবতার (৫) প্রবেশক—এই পাঁচটি অর্থোপক্ষেপক দ্বারা সূচ্য কথাংশকে প্রকাশ করতে হবে। "বিষ্কম্ভ" হচ্ছে—অতীত এবং ভাবী কথাংশের (মধ্যম পাত্র প্রয়োজিত) সংক্ষেপার্থ। "চুলিকা" —নেপথ্য পাত্রের দ্বারা অর্থ-সূচনা। "অঙ্কাখ্য" হচ্ছে—অঙ্কান্তে পাত্রের দ্বারা উত্তর অঙ্কমুখের সূচনা। "অঙ্কাবতার" হচ্ছে পূর্ববর্তী অঙ্কের অন্তে কোন পাত্রের দ্বারা অগ্রিম অঙ্কের কথাবস্তুর আরম্ভ সূচিত করা এবং "প্রবেশক" হচ্ছে বিষ্কম্ভের মতোই ভূতভবিষ্যদর্থজ্ঞাপক। তবে পার্থক্য এই যে প্রবেশক প্রযুক্ত হয় দুই অঙ্কের মধ্যে এবং প্রবেশক হচ্ছে নীচপাত্র-প্রযোজিত। বলা বাহুল্য, কোন বস্তু সূচ্য হবে আর কোন বস্তু দৃশ্য হবে তা যেমন নির্বাচন সমস্যার অন্তর্ভুক্ত, কি করে সূচ্য বস্তুর উপস্থাপনা করতে হবে তা ক্রমরক্ষার সমস্যার অন্তর্ভুক্ত। কার্যকে এক অঙ্ক থেকে অন্য অঙ্কে সমারূঢ় করা অতিদুঃসাধ্য ব্যাপার। সমারোহণে ব্যাপার সম্পন্ন করতে গিয়ে অনেক সময় বড় বড় নাট্যকারও ক্রম রক্ষা করতে পারেন না—ঘটনা-বিন্যাস সুশ্লিষ্ট করতে পারেন না। কারণ, কার্যের ক্রমবিকাশের প্রতিমুহূর্তে সর্ববিধ ঔচিত্য অক্ষুণ্ণ রাখতে হলে সর্বব্যাপী পর্যবেক্ষণ আবশ্যক।

জন হাউয়ার্ড লসন 'অনুক্রম-বিধি' সম্বন্ধে যে সিদ্ধান্ত করেছেন তা উদ্ধৃত করলেই বোঝা যাবে যে সর্ববিধ 'ঐচিত্য' কথাটার তাৎপর্য কি ; তিনি লিখেছেন—"The principles of continuity may be summed up as follows : (1) the exposition must be fully dramatized in terms of action ; (2) the exposition must present possibilities of extension which are equal to the extension of the stage action ; (3) two or more lines of causation may be followed if they find their solution in root-action ; (4) the rising action is divided into an indeterminate number of cycles ; (5) each cycle is an action and has the characteristic progression of an action —exposition, rise, clash and climax ; (6) the heightening of the tension as each cycle approaches its climax is accomplished by **increasing the emotional load** ; this can be done by emphasizing the importance of what is happening, by underlining fear, courage, anger, hysteria, hope ; (7) tempo and rhythm are important in maintaining and increasing tension ; (8) the linking of scenes is accomplished by abrupt contrast or by overlapping of interest ; (9) as the cycles approach the root-action, the tempo is increased, the subsidiary climaxes are more intense and grouped more closely together, and the action between the point is cut down ; (10) probability and coincidence do not depend on physical probability, but on the value of the incident in relation to the root-action ; (11) the play is not a simple continuity of cause and effect, but the inter-play of complex forces ; new forces may be introduced without preparation provided their effect on the action is manifest ; (12) tension depends on the emotional load which the action will bear before the explosion is reached." বলা বাহুল্য, লসন ক্রমান্বয় রক্ষা ব্যাপারটিকে অতিব্যাপ্ত করে ফেলেছেন। উল্লিখিত বারটি সূত্রের সব কয়টিই যে ক্রমরক্ষার সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে যুক্ত একথা

বলা চলে না। একে একে সূত্রগুলির বক্তব্য ও তাৎপর্য অনুধাবন করার চেষ্টা করা যাক: (১) সূচনাকে বা প্রস্তাবনাকে ক্রিয়া-রূপে দীপ্ত করতে হবে। এই সূত্রটি প্রত্যক্ষতঃ সূচনার বা অবতারণার ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য। (২) সূচনায় সমগ্র নাটকীয় কার্যের সম্ভাবনা নিহিত থাকবে। এটি বীজ নির্বাচন সংক্রান্ত সূত্র। (৩) দুই অথবা দুয়ের অধিক কারণ-ধারা অর্থাৎ উপবৃত্ত বা প্রাসঙ্গিক বৃত্তের ধারা দেখানো যেতে পারে, এবং এই সব ধারা মূলকার্যের মধ্যে মিলিয়ে যাবে। এই সূত্রটি জটিল বৃত্তের ক্রম বা অনুবন্ধ রক্ষা সম্পর্কে প্রযোজ্য। (৪) প্রযত্ন বা প্রতিমুখ সন্ধিকে বহু ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র পর্বে বিভক্ত করতে হবে। এটা প্রত্যক্ষতঃ আরোহণ বা প্রারোহণ (**progression**) বিষয়ক এবং জটিলতা (**complication**) বিষয়ক সূত্র। (৫) প্রত্যেকটি পর্ব বা সন্ধি সমগ্র কার্যের অংশ বটে, কিন্তু প্রত্যেকটি পর্বই আবার স্বতন্ত্র বা একক কার্য এবং প্রত্যেকেরই মধ্যে অগ্রগতি বা প্রারোহণ আছে—আছে সূচনা, ক্রমবৃদ্ধি, সংঘর্ষ ও চূড়ান্ত পরিণতি। এই সূত্রটি প্রত্যক্ষতঃ প্রারোহণ সংক্রান্ত। (৬) প্রত্যেকটি পর্বের চূড়ান্ত পর্যায়ে আবেগের মাত্রা বাড়িয়ে উদ্দীপনার তীব্রতাকে চড়িয়ে রাখতে হবে। আবেগের মাত্রা বৃদ্ধি করার উপায় ভয়, উৎসাহ, উৎক্ষেপ-বিক্ষেপ প্রভৃতি ভাবাবেগের সাহায্যে ভাবী ঘটনার আকাঙ্খা গুরুত্ব সৃষ্টি করা। এই সূত্রটি ঘটনার রাগবৃদ্ধি (**emphasis**) এবং আবেগের মাত্রা বৃদ্ধির সঙ্গে প্রত্যক্ষতঃ সম্পর্কিত। (৭) উদ্দীপনা রক্ষা ও বৃদ্ধি করতে, আবেগদীপ্তি (**tempo**) ও বেগদ্রুতি (**rhythm**) আবশ্যক। বলা বাহুল্য এটা রাগবৃদ্ধি বিষয়ক সূত্র। (৮) দৃশ্যের সঙ্গে দৃশ্যের সংযোগ বিধান করতে হবে অপ্রস্তুত বৈসাদৃশ্য ফুটিয়ে তুলে অথবা উপস্থাপ্য বিষয়ের সাযুজ্য ঘটিয়ে। এই সূত্রটি অবশ্য ক্রমরক্ষা বিধানেরই অংশ। (৯) পর্ব বা সন্ধি যত মূল কার্যের দিকে অগ্রসর হবে, তত তার আবেগ-মাত্রা বাড়তে থাকবে, পরবর্তী চূড়ান্ত পর্যায়গুলি অধিকতর আবেগতীব্র হবে এবং ঘটনার বিন্যাসে থাকবে অধিকতর আসক্তি বা সংহতি এবং ঘটনার দুই বিন্দুর মধ্যবর্তী ক্রিয়া হবে অতিসংক্ষিপ্ত। এই সূত্রটি প্রারোহণ সমস্যার সঙ্গেই প্রত্যক্ষতঃ যুক্ত। (১০) ঘটনার সম্ভাব্যতা ও যৌগপদ্য, বাস্তবে তা সংঘটিত হয়েছে কি না এই প্রশ্নের মীমাংসার উপর নির্ভর করে না, নির্ভর করে,—মূল কার্যের সঙ্গে ঘটনার কতখানি ঔপযোগিক সম্পর্ক আছে তার উপরে। এই সূত্রটি বিশেষভাবে ঘটনা-নির্বাচন ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য। (১১) কোন নাটকই কার্যকারণ নিয়মে-বাঁধা ঘটনাবলীর একটি সরল পরম্পরা বা প্রবাহ নয়—নানা

জটিল শক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-ক্ষেত্র ; অপ্রস্তুতভাবেও সেখানে নতুন নতুন শক্তি প্রবেশ করানো যেতে পারে তখনই যখন সেই শক্তি কার্যের উপরে পরিস্ফুট প্রভাব বিস্তার করার ক্ষমতা রাখে। এই সূত্রটি অবশ্যই ক্রম-রক্ষার সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে সম্পৃক্ত। সরল কার্যের ক্রম এবং জটিল কার্যের ক্রম নিশ্চয়ই একরূপ হতে পারে না, হয়ও না। (১২) উদ্দীপনা নির্ভর করে, বিস্ফোরণের পর্যায়ে পৌঁছানো পর্যন্ত ঘটনাবলীর অন্তর্নিহিত আবেগের মাত্রার উপরে। এই সূত্রটি উদ্দীপনার আরোহণ সম্পর্কে প্রযোজ্য।

দেখা যাচ্ছে, লসন্ ক্রমরক্ষাব্যাপারকে শুধু ঘটনার সঙ্গে ঘটনার বা দৃশ্যের সঙ্গে দৃশ্যের অথবা অঙ্কের সঙ্গে অঙ্কের সংযোগ রক্ষার মধ্যে সীমাবদ্ধ করেননি, ঘটনা-কৌতূহলের আবেগের এবং বেগের ক্রমরক্ষার সীমায় অতিব্যাপ্ত করে দিয়েছেন। প্রারম্ভিক ঘটনাকে নাটকীয় করে তোলা, ক্রমে ক্রমে কার্যের আরোহণ দেখানো, পর্ব থেকে পর্বান্তরে কার্যের ক্রমগতির সঙ্গে সঙ্গে আবেগ-মাত্রা, ও বেগমাত্রা বাড়িয়ে দেওয়া—এ সবই যদি ক্রমরক্ষার (কন্‌টিনিউটি) মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করা হয় তাহলে নির্বাচন বা প্রারোহণের (প্রোগ্রেশান) স্বতন্ত্র মর্যাদা কোথায় থাকে? এ কথা খুবই সত্য যে নির্বাচন, ক্রমরক্ষা, প্রারোহণ, উদ্দীপনা-সৃষ্টি প্রভৃতি ব্যাপার পরস্পর নিরপেক্ষ নয়। নির্বাচনকে বাদ দিয়ে ক্রমরক্ষা, ক্রম বাদ দিয়ে প্রারোহণ, প্রারোহণ বাদ দিয়ে উদ্দীপনা-সৃষ্টি কোনো-মতেই সম্ভব নয়, তবু আলোচনার সুবিধার জন্য ব্যাপারগুলিকে পৃথক পৃথক ভাবে পর্যালোচনা করাই যুক্তিযুক্ত। অতএব, ক্রমরক্ষা ব্যাপারটিকে অত অতিব্যপ্ত না করে ঘটনার ক্রম ও অন্বয় রাখার মধ্যেই সীমাবদ্ধ করা উচিত। অতিসংক্ষেপে ক্রমরক্ষার সমস্যাটিকে ব্যক্ত করতে হলে এই কথা বলা যেতে পারে—সরল বা জটিল কার্যের আরোহণ বা অগ্রগতির জন্য, বিভিন্ন পর্বে ও পর্বাঙ্গে যে সমস্ত ঘটনা নির্বাচিত করা হয়, সেই সব ঘটনার বিন্যাসে পারম্পর্য রক্ষিত হয়েছে কি না—কার্যকারণ নিয়ম-নিয়ন্ত্রণ আছে কি না, ক্রম-বিচার মূলতঃ এই প্রশ্নেরই বিচার। বলা বাহুল্য হলেও অনেকবার বলেছি এবং এখানেও বলছি—'ক্রমান্বয়' বলতে, সংকীর্ণ অর্থে, ঘটনার স্বাভাবিক অর্থাৎ কার্যকারণ-নিয়মসম্মত পারম্পর্য বোঝায় বটে, কিন্তু ব্যাপারটি আসলে কার্যের অগ্রগতির সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত এবং যুক্ত বলেই **"Progression"** (**Transition, Development** প্রভৃতি নামেও যা পরিচিত)—"প্রারোহণ" বিষয়ক আলোচনার সময়েও প্রসঙ্গতঃ উত্থাপিত হবে।

(ঙ) **প্রারোহণ** (Progression)

'প্রারোহণ' শব্দটিকে ইংরেজি 'প্রোগ্রেশান' কথাটির সমার্থক শব্দ হিসাবে ব্যবহার করতে পারলে, 'প্রোগ্রেশান'-এর সঙ্গে অর্থসাম্য এবং অনেকটা ধ্বনিসাম্য রক্ষা করা যায় এই মনে করেই আমি 'প্রারোহণ' শব্দটি ব্যবহার করছি। বিস্তার অর্থে 'বিসর্পণ' এবং অগ্রগমন অর্থে 'আরোহণ' কথার প্রয়োগ. সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে প্রত্যক্ষভাবে পাওয়া না গেলেও 'বিসর্পতি' বা 'রোহয়তি' ধাতুরূপ পাওয়া যায়। তা থেকে 'প্র' উপসর্গ যোগে প্রারোহ বা প্রারোহণ শব্দ তৈরি করে নেওয়া খুব একটা কঠিন কাজ নয়। 'অঙ্কের' সংজ্ঞা দিতে গিয়ে ভরত লিখেছেন—

"অঙ্ক ইতি রূঢ়ি শব্দো ভাবৈশ্চ রসৈশ্চ **রোহয়ত্যর্থান**।"

"রোহয়তি" কথাটি তাৎপর্যপূর্ণ। অর্থকে ভাবে-রসে আরোহিত করে বলেই নাম হয়েছে অঙ্ক। অর্থের আরোহণ ব্যাপারটিরই অপর নাম কার্যের আরোহণ —বিভিন্ন সন্ধির ভিতর দিয়ে কার্যকে উপসংহারের লক্ষ্যাভিমুখে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া। প্রকৃষ্টরূপে আরোহণ=প্রারোহণ। 'অগ্রগতি' বা 'প্রাগ্রেসরণ' শব্দ দুটিও এই অর্থে ব্যবহৃত হতে পারে বটে, কিন্তু 'আরোহণ' নাট্যশাস্ত্রসম্মত বলেই আমি "প্রারোহণ" শব্দটি ব্যবহারের পক্ষপাতী।

ভরত নাট্যশাস্ত্রের প্রথম অধ্যায়ে নাট্যোৎপত্তি সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তার মধ্যে নাট্যের স্বরূপও নিরূপিত হয়েছে। ঐ আলোচনা থেকে নাট্যের স্বরূপ-ব্যাখ্যা সংগ্রহ করতে গেলে নিম্নলিখিত উক্তি পাওয়া যাবে :—

১। নাটক শ্রব্য-দৃশ্য ক্রীড়নীয়ক।

২। নাটক পাঠ্য-গীত-অভিনয়-রস—এই চারটি উপাদানে রচিত।

৩। নাটক কর্মভাবান্বয়াপেক্ষী—ভাবানুকীর্তন—লোকবৃত্তানুকরণ।

৪। লোকবৃত্তানুকরণমাত্রই নানাবস্থান্তরাত্মক—অর্থাৎ বৃত্তান্তদর্শক।

আসল কথা, ভরতের মতে, নাটক নানাবস্থান্তরাত্মক বৃত্তান্ত বা ইতিবৃত্তের শ্রব্যদৃশ্যাত্মক রূপ।

'নানাবস্থান্তরাত্মক' কথাটি লক্ষণীয়। প্রত্যেক বৃত্তান্তই নানাবস্থান্তরাত্মক এবং তা হওয়ার অর্থই হচ্ছে সন্ধি-বিভক্ত হওয়া—আরম্ভ থেকে উপসংহার অভিমুখে ধাপে ধাপে অর্থাৎ অনুক্রমে কার্যের বিবর্তিত হওয়া—অবস্থার পরিবর্তন ঘটা। ইতিবৃত্তমাত্রই সন্ধিসমন্বিত এবং সন্ধি-বিভক্ত হওয়া মানেই অগ্রগতিশীল হওয়া, লক্ষ্যাভিসারী হওয়া, আরোহণশীল হওয়া। সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে এই কারণেই

কার্যকে অবস্থানুসারে মোট পাঁচটি সন্ধিতে ভাগ করা হয়েছে—(১) মুখ (২) প্রতিমুখ (৩) গর্ভ (৪) বিমর্ষ (৫) উপসংহৃতি। এই বিভাগের ভিত্তি, আগেই বলা হয়েছে, কার্যের 'অবস্থা'। প্রত্যেক কার্যেরই 'পঞ্চাবস্থা' লক্ষ্য করা যায় (ক) প্রারম্ভ (খ) প্রযত্ন (গ) প্রাপ্তিসম্ভব (ঘ) নিয়তফলপ্রাপ্তি (ঙ) ফলযোগ। এই পঞ্চাবস্থাকেই 'পঞ্চ-সন্ধি বলা হয়েছে। এই সন্ধিবিভাগের তাৎপর্য এই যে, নাটক রচনা যিনি করবেন তাঁকে কার্যের আরম্ভ থেকে পরিণতি বা উপসংহার পর্যন্ত কার্যের বিভিন্ন পর্ব বা সন্ধি সম্বন্ধে সচেতন থাকতে হবে এবং কার্য যাতে অবিরাম গতিতে, সন্ধি থেকে সন্ধ্যন্তরে অগ্রসর হতে হতে উপসংহারে পৌছায় সেই দিকে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে। আরো, বিশেষভাবে বলা যায়—এক একটি সন্ধি যেন উপসংহার-বিন্দুতে পৌছানোর এক একটি ক্রমোচ্চস্তরে-বিন্যস্ত সিঁড়ি; নাট্যকারের কাজ কার্যকে ক্রমে ক্রমে এক সিঁড়ি থেকে অন্য সিঁড়িতে আরোহিত করে দেওয়া। এইদিক থেকে দেখলে, নাট্যবৃত্তরচনার আসল কাজ কার্যকে পঞ্চ-সন্ধিতে ভাগ করে নেওয়া এবং প্রত্যেক সন্ধির নিষ্পাদ্য কার্যাংশ নির্বাচন করে নেওয়া। কারণ, কোন্ সন্ধিতে কতটুকু কার্য সম্পন্ন করতে হবে, কোন সন্ধিতে কার্যকে কতখানি প্রারোহিত এবং বিসর্পিত বা বিস্তৃত করতে হবে—এ হিসাবে যাঁর ঠিক থাকবে না তাঁর পক্ষে সুষম ইতিবৃত্ত রচনা করা কিছুতেই সম্ভব হবে না। অধিকন্তু এক সন্ধি থেকে অন্য সন্ধিতে যখন কার্য অরোহণ করে তখন শুধু যে ঘটনার মধ্যেই জটিলতা দেখা দেয় তা নয়, "ঔৎসুক্যের" (suspense) মাত্রাও বাড়তে থাকে; অর্থাৎ কার্যের প্রারোহণ বলতে শুধু ঘটনার অগ্রগতিই বোঝায় না, প্রারোহণ বলতে ঔসুৎক্যের বা রসের আরোহণও বোঝায়। বলা বাহুল্য, কার্যের প্রায়োহণ আকস্মিক উল্লম্ফনের মতো ব্যাপার নয়। অর্থাৎ কার্য সন্ধির শেষ মুহূর্তে এক লাফে পরবর্তী সন্ধির উচ্চস্তরে আরোহণ করে না। নাটকের প্রারম্ভিক শব্দটি থেকেই প্রারোহণ সুরু হয়। প্রত্যেক সন্ধিই এক একটি আরোহণ-তন্ত্র—প্রতিটি ঘটনার ভিতর দিয়ে কার্য অবিরাম আরোহী। কার্য শুধু এক সন্ধি থেকে অন্য সন্ধিতে আরোহণ করে না, প্রতি মুহূর্তেই সে আরোহী। মুখ সন্ধির আরম্ভে কার্য যে বিন্দুতে বর্তমান, মুখসন্ধির শেষে কার্য সেই বিন্দুতে থাকে না, বহু বিন্দু অতিক্রম করে এসে একটি বিশেষ বিন্দুতে অধিরোহণ করে। এমনি করে, প্রত্যেক সন্ধিতে প্রতিটি ঘটনা-বিন্দুর ভিতর দিয়ে কার্য তার ক্রমবর্ধমান বেগ, আবেগ ও ঔৎসুক্য নিয়ে আরোহণ করতে করতে চলে। এই কারণেই বলা হয়েছে নাটকের নির্বহণে

(উপসংহারে) অদ্ভুত কিছু-একটা ঘটতে বাধ্য। কারণ—নির্বহণ তো শুধু কাহিনীর সামান্য উপসংহারমাত্র নয়, নির্বহণ ঔৎসুক্যেরও চরম পরিণতি—রসনিষ্পত্তির চরম পর্যায়।

সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে সন্ধি-বিভাগের যে পরিকল্পনা দেওয়া আছে তার তাৎপর্য অনুধাবন করতে গেলে অবশ্যই আমরা উল্লিখিত সিদ্ধান্তেরই কাছাকাছি কোন সিদ্ধান্তে পৌঁছব। এ কথা মনে রাখতেই হবে যে সন্ধিবিভাগ আপাতদৃষ্টিতে কাহিনীভুক্ত ঘটনারাজির পর্ব-ক্রমে বিন্যাস বটে, কিন্তু আসলে সন্ধি-বিভাগের নিয়ামক ঔৎসুক্যের এবং রসের ক্রমবৃদ্ধি বা প্রারোহণ। সংস্কৃত-নাট্যশাস্ত্রীর কাছে —এক একটি সন্ধি অভিব্যক্তির বা ভাবাবেগের তথা ঔৎসুক্যের এক একটি বিশেষ স্তর। প্রত্যেকটি সন্ধিতে শুধু ইষ্টার্থের রচনাই থাকে না, তাতে যেমনি থাকে **বৃত্তান্তের অনুপক্ষয়**, তেমনি থাকে **ক্রমবর্ধমান রাগ বা দীপ্তি**। মুখসন্ধিতে যে আবেগ বেগ এবং ঔৎসুক্যের মাত্রা থাকে প্রতিমুখে থাকে তাদের মাত্রা আরো বেশী, প্রতিমুখের চেয়ে আরো বেশী গর্ভে, গর্ভের চেয়ে আরো বেশী বিমর্ষে এবং বিমর্ষের চেয়ে, আরো বেশী উপসংহারে। সুতরাং যে নাট্যকার সন্ধি বিভাগের এই আভ্যন্তরিক তাৎপর্য উপলব্ধি করতে পারেন না, তিনি আর যাই পারুন সন্ধিগুলির ক্রমাবর্ধমান আবেগ-মূল্য, বেগ-মূল্য তথা ঔৎসুক্য-মূল্য সৃষ্টি করতে পারেন না। এক কথায়, তিনি কার্যের আভ্যন্তরিক প্রারোহণ ঘটাতে পারেন না। প্রতি সন্ধিতে ঔৎসুক্যের মাত্রা তীব্রতর করে তুলতে হবে—এই নির্দেশ দিয়ে ভরত যে action-এর 'emotional load' বাড়ানোর দিকেই তথা আভ্যন্তরিক প্রারোহণের সমস্যার দিকেই অঙ্গুলি নির্দেশ করেছেন—এ কথা বললে বাড়িয়ে কিছু বলা হয় না।

জন হাউয়ার্ড লসনের মতে—প্রত্যেক কার্যের চারটি পর্ব—(১) Exposition (২) rising action (৩) clash (৪) climax। এদের প্রথমটিতে নাটকের প্রারম্ভ এবং শেষেরটিতে নাটকের উপসংহার। সুতরাং—"rising action is more extended and more complex than the other parts of the play." এবং……"the changes in character and environment which constitute the play's progression lie in the rising action." ভরতের ভাষায় বললে—এই সন্ধিতে বীজ বহুধা বিসর্পিত হয়। অর্থাৎ এখানেই—"more cycles of movement" থাকে এবং "the cycles are not only consecutive; they overlap and have

varying degrees of extension." নাটকের প্রারোহণ বা অগ্রগতি এই সব আনুষঙ্গিক কার্যেরই গতির উপরে নির্ভর করে। লসন বলেন—প্রত্যেক কার্যের মধ্যেই নিম্নলিখিত পর্যায় থাকে :—(ক) **সংকল্প** (decision)। প্রত্যেক সংকল্পের সঙ্গেই উদ্দেশ্য-চেতনা এবং উপায়-চেতনা মিশে থাকে। (খ) **বাধা অতিক্রম করার চেষ্টা** (grapling with difficulties)—কারণ 'সংকল্প' মানেই তো লক্ষ্যে পৌঁছানোর পথে যে বাধা থাকে সেই বাধা অপসারণ করার ঐকান্তিক ইচ্ছা। (গ) **শক্তি পরীক্ষা** (Test of strength)—বাধা অপসারণে প্রবৃত্ত হওয়া মানেই শক্তি পরীক্ষায় অবতীর্ণ হওয়া। (ঘ) **চূড়ান্ত পর্যায়** (climax) শক্তি পরীক্ষা এবং ফললাভের চূড়ান্ত মুহূর্তটি।

এই পর্ববিভাগের তৃতীয় পর্বটি হচ্ছে—"Obligatory scene" (অপরিহার্য দৃশ্য)। আপাতদৃষ্টিতে দেখলে "Climax'কেই 'Obligatory scene' মনে হতে পারে বটে কিন্তু একটু তলিয়ে দেখলেই দেখা যাবে উভয়ের মধ্যে বিলক্ষণ পার্থক্য আছে। Climax হচ্ছে 'final clash'-এর দৃশ্য এবং Obligatory scene' হচ্ছে—"expected clash"-এর দৃশ্য; যেখানে 'expected clash' সেই বিন্দুতেই—"we concentrate our efforts, and which we believe will be the point of maximum tension." তবে সব সময় আমাদের প্রত্যাশা সম্পূর্ণ পূর্ণ হয় না —প্রত্যাশিত সংঘর্ষ নতুন সম্ভাবনার দিকে এগিয়ে যায়—নতুন শক্তিপরীক্ষায় পর্যবসিত হয়।

কোন কোন ক্ষেত্রে "Obligatory scene" Climax-এর সঙ্গে একই স্থানে-কালে বর্তমান থাকতে পারে বটে তবে তার কার্য সম্পূর্ণ ভিন্ন। কাজ এবং কাজের ফল—এই দুয়ের মধ্যে যে বিরোধ দেখা দেয় তাতেই নাটকের গতি দীপ্ত হয়ে উঠে। লসনের ভাষায়—"it is this contradiction between the thing we do and the result of the thing we do which energizes the dramatic movement. This contradiction exists in all the subordinate cycles of action, and creates the progression. This is not a matter of cause and effect—it is rather a sharp break between cause as it seemed and effect as it turns out. This happens, in a minor degree, throughout the course of the drama" মোট কথা নাটকীয় পাত্রপাত্রীরা অবিরাম উপলব্ধি করতে

থাকে—তাদের ইচ্ছার সঙ্গে প্রকৃত ঘটনার মিল হচ্ছে না ; তাতে তাঁর বাস্তব পরিবেশের ধারণার পরিবর্তন করতে এবং উদ্যম বৃদ্ধি করতে বাধ্য হয়, এবং তার ফলেই তাঁদের অবিরাম সক্রিয় বা গতিশীল (moving) থাকতে হয়।—"the more important moments at which such recognition occurs are the obligatory scenes of the various cycles of action. The break between causes and effect leads to the actual effect, the culmination of the action." অর্থাৎ প্রত্যেক সন্ধিতেই যেখানে ঐরূপে চেতনার পরিবর্তন এবং ইচ্ছার মোড় ঘোরে—সেখানেই "Obligatory scene" এর স্থান। কারণ ও কার্যের মধ্যে যে বিচ্ছেদ দেখা দেয়, তার ফলেই প্রকৃত কার্যে বা পরিণতিতে পৌছানো সম্ভব হয়। এই কারণেই, লসন বলেন —উপসংহারে বিস্ময়জনক উপাদান থাকবেই। কারণ উপসংহার আমাদের প্রত্যাশার উর্ধ্বে থাকে এবং কার্যের প্রত্যাশিত পরিণতির বিচ্ছেদ ঘটার ফলেই সম্ভব হয়। লৌকিক সাধারণ কার্যের সঙ্গে নাটকীয় কার্যের পার্থক্য এখানেই। সাধারণ জীবনে আমরা কারণ ও কার্যের অসঙ্গতি সম্বন্ধে চিন্তা করতে যাইনা, পরিস্থিতির সঙ্গে কোনরকমে খাপ খাওয়াতে পারলেই আমরা মোটামুটি সন্তুষ্ট ; সামনে যে করণীয় কাজ আসে তা যথাসাধ্য সম্পন্ন করতে চেষ্টা করি এবং ঘটনার তাৎপর্য উপলব্ধি করার চেয়ে, কাজের ফলের জন্যই বেশী উৎসুক। কিন্তু যখন আমরা কোন বিরাট বা বহুব্যাপক কার্যের (action of unusual scope) সঙ্কল্প গ্রহণ করি এবং সাধ ও সাধ্যের হেরফের ঘুচাতে অসমর্থ হই বলে কার্যকারণের স্বাভাবিক ধারা রক্ষা করতে পারিনা—প্রত্যাশা অনুযায়ী ফল পাওয়া সম্ভব হয় না বলে অপ্রত্যাশিতের সম্মুখীন হই, তখনই ঘটনা নাটকীয় হয়ে দাঁড়ায়। লসন বলতে চান—গতির মূল কারণ বিরোধ—কারণ ও কার্যের বিচ্ছেদ (breaks between cause and effect)। যে অনুপাতে নাট্যকার কার্য ও কারণের বিচ্ছেদের তথা আশাভঙ্গের ভিতর দিয়ে বাস্তব সত্যের জ্ঞান ও তদনুযায়ী পরিণাম দেখাতে পারেন, সেই অনুপাতে অন্তর্বর্তী দৃশ্যগুলি নাটকীয় হয়ে উঠে। "The degree to which the dramatist projects recognition and culmination in the subordinate crises of the play, is the degree to which he makes the subordinate scenes dramatic."

লসন বলেছেন, নাটকের কার্যে যত পর্বাঙ্গই থাক না কেন, চারিটি পর্বের

মধ্যেই অন্তর্ভূক্ত করা সম্ভব। 'Rising Action'—পর্বটি সবচেয়ে দীর্ঘ হয় এবং তার মধ্যে বহু পর্বাঙ্গ থাকে বলে, নাটকের আরোহণের গতি-লয়ের প্রকৃতিটি এইভাবে ব্যক্ত করা যেতে পারে :—

ক, খ, গ ঘ ঙ চ ছ, জ,

ক=প্রারম্ভ।

খ গ ঘ ঙ চ=উত্থান পর্বের নানা পর্বাঙ্গ।

ছ=অপরিহার্য দৃশ্য (অবলিগেটরি সিন)।

জ=চূড়ান্ত পর্ব বা উপসংহার।

ক=পর্বেও একাধিক পর্বাঙ্গ থাকতে পারে। ছ এবং জ খুব সংহত বা অতিপিনদ্ধ বটে কিন্তু এদের মধ্যেও অনেক সময় একাধিক পর্বাঙ্গ থাকে। সমগ্র কার্যটি যেমন সন্ধি-বিভক্ত, তেমনি প্রত্যেক সন্ধির কার্যাংশও এক একটি নাতিদীর্ঘ কার্য অর্থাৎ সন্ধি-সমন্বিত। প্রত্যেক পর্বের বা সন্ধিরই নিজ নিজ সূচনা—উত্থান—অত্যাবশ্যক দৃশ্য—চূড়ান্ত পরিণতি আছে। যেমন খ গ ঘ ঙ চ-পর্বের কথাই ধরা যাক—খ=সূচনা গ-ঘ=উত্থান, ঙ=অপরিহার্য দৃশ্য, চ=চূড়ান্ত পরিণতি। এইভাবে দেখলে 'প্রারোহণ' ব্যাপারটি খুব সহজ বলেই মনে হয়, কিন্তু আসলে ব্যাপারটি খুব সহজসাধ্য নয়, কারণ কার্য তো সবক্ষেত্রে 'সরল' হয় না। কার্য সরল হলে অর্থাৎ আনুষঙ্গিক বৃত্তাদি না থাকলে এক পর্ব যেখানে শেষ হয়, সেই ধাপ থেকে অন্য পর্বে আরোহণ করানো সহজসাধ্য নয়। কিন্তু কার্য যেখানে জটিল—বহু সূত্রের জটিলতা যেখানে থাকে, সেখানে প্রারোহণ-ব্যাপারটিও দুঃসাধ্য এই কারণেই—যে "the action is woven of a multiplicity of threads which are unified in terms of the play's root-action. The threads leading to any subordinate climax are also unified in terms of this climax, but these threads are woven through the other parts of the play." নাটকের মূল কার্যকে 'root-action' লক্ষ্য করেই সমস্ত কাহিনী-সূত্রের বয়নকার্য হয়ে থাকে। তেমনি প্রাসঙ্গিকের চূড়ান্ত পরিণতিকে লক্ষ্য করেই প্রাসঙ্গিক কাহিনীর সূত্রগুলি আরোহণ করে থাকে; কিন্তু সমস্যা এই যে এই সূত্রগুলির প্রসার তো শুধু পর্বের মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে না, অন্যান্য অংশের সঙ্গেও তারা জড়িত থাকে। প্রত্যেকটি অপ্রধান-চূড়ান্ত পরিণতির (Subordinate Climax)—কিছু পরিমাণ 'কম্প্রেশান' ও

'একসটেনশান' থাকেই। নাটকের মূলকার্য প্রভাবিত করার মতো ক্ষমতা তার থাকে অর্থাৎ মূলকার্যে যে বাস্তব-সত্যের রূপ অভিব্যক্ত হয় তাকে প্রভাবিত করার জন্য যে 'একস্‌টেনশান' আবশ্যক তা তার থাকে ; অতএব তার কারণ নাটকের কাহিনী-কাঠামোর যে কোন বিন্দু পর্যন্ত প্রসারিত হতে পারে। তা যদি না হত তাহলে অতীত অথবা দূরবর্তী নেপথ্য-ঘটিত ঘটনাকে নাট্য অংশের মধ্যে প্রবেশ করানো কিছুতেই সম্ভব হত না এবং প্রত্যেকটি পরিস্থিতি হত নিরপেক্ষ এবং সীমাবদ্ধ হয়ে পড়ত পাত্র-পাত্রীর বর্তমান সঙ্কল্পের গণ্ডীর মধ্যে। অতএব প্রত্যেক ঘটনার চূড়ান্ত মুহূর্তটি—**"result of two separate systems of action : one represents its compression, and is the result of the exposition, rising action, obligatory scene and climax within the cycles ; the extension is the result of a wider system of a similar character. The play itself is a compression of events in the stage-action ; and an extension of events to the limits of the social frame work."**—দুটি পৃথক ধরণের ব্যাপারের ফল। একটি ব্যাপার—সংকোচন যা সূচনা, উত্থান, অপরিহার্য দৃশ্য ও চূড়ান্ত পরিণাম সন্ধিগুলির ভিতর দিয়ে সম্পাদিত হয় ; অন্যটি পরিব্যাপ্তি বা সম্প্রসারণ—যা ঐ জাতীয় ব্যাপকতর সন্ধি-পরম্পরারই পরিণাম বিশেষ। সমগ্র নাটকখানিও—দৃশ্যের মধ্যে ঘটনার সংকোচন এবং সামাজিক পটভূমির সীমান্ত পর্যন্ত ঘটনার সম্প্রসারণ। আসল কথা নাটকে যতটুকু বস্তু দৃশ্য হয়, তার অনেকগুণ বস্তু থাকে অন্তর্নিহিত হয়ে। বহুস্থানে-বহুকালে-পরিব্যাপ্ত ঘটনাবলীকে অভিনয় কালের সংকীর্ণ পরিধির মধ্যে সংযত করে আনতে হয় বলেই কাহিনীকে সংহত রূপ দিতে হয়, —অথচ ঘটনাবলীকে, লৌকিক ঘটনার মতোই, বিভিন্ন শক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার স্বাভাবিক পরিণতি রূপেই উপস্থাপিত করতে হয়। সমাজ-কাঠামোতে কার্যের যে বিশেষ বিস্তার থাকে, সংহত নাট্যরূপের মধ্যে সেই বিস্তার বজায় রাখতে পারা নাট্যকারের নির্মাণক্ষমতার চরম পরীক্ষা। আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত, বিভিন্ন সন্ধির ভিতর দিয়ে, নির্দিষ্টকালের মধ্যে, ক্রমান্বয়ে অথচ দ্রুত লয়ে কার্যকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া—অংশের গতির সঙ্গে সমগ্র গতির সামঞ্জস্য রক্ষা করে প্রারোহণের অবিরাম গতি অক্ষুণ্ণ রাখা—অতি দুঃসাধ্য ব্যাপার। এই শক্তি অতি সুদুর্লভ। প্রধান ও অপ্রধান কার্যের অনুবন্ধ ও আরোহণ বজায় রেখে দৃশ্যের গতিশীলতার সঙ্গে অঙ্কের গতিশীলতার সামঞ্জস্য স্থাপনা করতে যিনি

পারেন, তিনি অবশ্যই শক্তিমান। এমন শক্তিমান নাট্যকার অল্পই মেলে। যাঁদের সংখ্যা বেশী, তাঁদের অনেকেরই—বিশেষতঃ আধুনিকদের অন্যতম বিখ্যাত নাট্যকার ক্লিফোর্ড ওদেতের নাটকে—**"The scenes of his play are more dynamic than the movement of thy play as a whole."** অর্থাৎ দৃশ্যের মধ্যে যে-সব ঘটনাবিন্যাস করা হয়েছে তার মধ্যে দীপ্তি বা গতিশীলতা আছে—কিন্তু কার্যের যথার্থ আরোহণ (**genuine progresion**) বলতে যা বোঝায় তা নেই। সুষ্ঠ আরোহণের অন্তরায় হয়েছে—লসন বলেন —(ক) সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে ব্যক্তির সম্পর্ক—সঙ্কল্প ও আচরণাদি যে কার্যকারণ নিয়মের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত সেই কার্য-কারণ নিয়ম চেতনার অভাব। **"failure to analyze tne conscious wills of the characters and to build a system of causes which underlie the acts of will"** (খ) যুক্তিযুক্ত কারণের উপরে ঘটনাদি দাঁড় না করিয়ে খানিকটা আবেগোচ্ছ্বাস দেখানোর দিকে ঝোঁক—**"emotional drift as a substitute for rationat causation."** দার্শনিক উইলিয়াম জেম্‌সের ভাষায় বল্‌লে—**"Series of activity situation"**—উপস্থাপিত করার চেষ্টা। লসন্ সমসাময়িক থিয়েটারে প্রারোহণের প্রতি যে উপেক্ষা ফুটে উঠেছে তার দিকে সকলেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, দেখিয়েছেন ক্লিফোর্ড ওদেতের মতো বিখ্যাত নাট্যকারের নাটকেও এই দোষ রয়েছে। তিনি যে সিদ্ধান্ত করেছেন তা অবশ্য উল্লেখযোগ্য— **"Since tension depends on the balance of forces in conflict, it seems reasonable to conclude that if conflict is avoided, tension will be fatally relaxed. But the interest of the spectators must be sustained.** ***It follows that the drama of today has developed extraordinary facility in maintaining fictitious tension. The common method of sustaining audience-interest without progression is the use of surprise. This device is employed unsparingly; it has, in fact, become the basic technique of the modern drama."*** অর্থাৎ নাটকের উদ্দীপনা নির্ভর করে যুযুধান দু'পক্ষের শক্তি পরীক্ষার উপরে; সুতরাং এ সিদ্ধান্ত অবশ্যই করা চলে যে—দ্বন্দ্ব যেখানে এড়িয়ে যাওয়া হয় সেখানে উদ্দীপনার তীব্রতা মারাত্মকভাবে হ্রাস পাবেই। কিন্তু দর্শকদের ঔৎসুক্য বজায় রাখতেই হবে।

অগত্যা এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছতে হয়—আধুনিক নাটক কৃত্রিম উদ্দীপনা বজায় রাখার অসাধারণ কৌশল অভ্যাস করেছে। প্রকৃত আরোহণ বা অগ্রগতি না দেখিয়ে, দর্শক-কৌতূহল বজায় রাখার সাধারণ উপায়—চমকপ্রদ ঘটনার প্রয়োগ। আধুনিক নাটকে এই প্রক্রিয়াটি নির্বিচারে প্রয়োগ করা হয়; বলা যেতে পারে এই প্রক্রিয়াটিই আধুনিক নাটকের মৌলিক রীতি হয়ে দাঁড়িয়েছে।

লসনের আসল বক্তব্য এই যে আধুনিক নাট্যকারদের চরিত্রে "conscious will"-এর অভাব থাকে বলেই চরিত্র উদ্যমহীন এবং ক্রমে লক্ষ্যহীন হয়ে পড়ে —'root-action'-এর দিকে অবিরাম গতিতে এগিয়ে যেতে পারে না এবং তা পারে না বলেই কৃত্রিম উপায়ে উত্তেজনা বজায় রাখার জন্য নাট্যকারকে সদাসতর্ক থাকতে হয়। নাট্যকার ইউজিন ও'নীলের নাট্য-রীতি বা প্রবৃত্তি বিশ্লেষণ করে লসন নিম্নলিখিত লক্ষণ আবিষ্কার করেছেন :— (১) চরিত্রগুলি খেয়াল-খুসি বা নিয়তি দ্বারা পরিচালিত—সংজ্ঞান ইচ্ছার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত নয়। (২) কাজের দ্বারা ইচ্ছাকে ব্যক্ত না করে—মনস্তত্ত্ব-জ্ঞাপক বচন ব্যবহার করা হয়। (৩) কার্য দৃষ্টান্তদর্শক (illustrative); আরোহণশীল (progressive) নয়। (৪) দ্বন্দ্বের মুহূর্তগুলি অস্পষ্ট (diffused) বা অপরিণত (retarded) (৫) কার্যের প্রবাহে পুনরাবৃত্তির আবর্ত (pattern of repetition) সৃষ্টি করা হয়। [লসন-রবার্ট শেরউড প্রণীত "দি পেট্রিফায়েড ফরেষ্ট", ম্যাক্সওয়েল এণ্ডারসন-কৃত "বোথ ইয়োর হাউজেস্", নোয়েল কাউয়ার্ড রচিত "ডিজাইন ফর লিভিঙ্" এবং সিডনি হাউয়ার্ড রচিত "দি সিলভার কর্ড" নাটক-বিশ্লেষণ করে দেখিয়েছেন উক্ত লক্ষণগুলি বেশী কম সব নাটকেই রয়েছে]

এখানেই প্রশ্ন উঠবে—তবে কি তথাকথিত নিষ্ক্রিয় নায়ক অবলম্বনে নাটক লেখা চলবে না? "Conscious will" যেখানে কাজ করছে না এমন ব্যক্তির জীবন নিয়ে নাটক লেখা অসম্ভব? লসন বলতে চান—চরিত্রের পক্ষে, অবস্থার চাপে নিষ্ক্রিয় হয়ে পড়া অসম্ভব বা দোষের কিছু নয়; তবে নিষ্ক্রিয়তা দোষে পরিণত হয় তখনই যখন তার "কেন—কিভাবে এবং কতখানি" দেখানো হয় না। এ সব ক্ষেত্রে—"It is the function of the dramatist to show us why how and in what degree the will is inoperative"। মনে রাখতে হবে, খানিকটা ফাঁকা আবেগ উচ্ছ্বাস দেখানোতেই বা বড় বড় তত্ত্বকথা বলানোতেই নাট্যকারের সিদ্ধিলাভ ঘটে না। সমস্যার মৌখিক উদ্‌ঘোষণা নয়, জীবন সংগ্রামের ভিতর দিয়ে—ব্যক্তির ও পরিবেশের ক্রিয়া

প্রতিক্রিয়ার ভিতর দিয়ে সমস্যাকে ঘটনা-রূপে পরিণত করাই নাট্যকারের কাজ। "the dramatist must show the working out of the problem as it affects the shifting balance between man and his environment'" মোটকথা পরিবেশের সঙ্গে ব্যক্তির বোঝাপড়ার রূপ বা ধরণ যত রকমের হওয়া সম্ভব, তত রকমের নায়ক নাটকে থাকতে পারে। দৃঢ় ইচ্ছা শক্তি নিয়ে প্রতিকূল অবস্থার সঙ্গে বোঝাপড়া করতে দুর্নিবার বেগে এগিয়ে যাচ্ছে যে লোক সেই শুধু নাটকের নায়ক হতে পারে, অন্য কেউ পারে না—এমন কোন কথা নেই; যে ব্যক্তি প্রতিকূল অবস্থার চাপে এবং মর্মান্তিক আঘাতের প্রবাহে ইচ্ছাকে ইচ্ছা করেই পঙ্গু করে তোলে—পরিবেশের আক্রমণ থেকে আত্মরক্ষা করার চেষ্টা না করে আত্মক্ষয়ে তিলে তিলে আত্মহত্যা করার দিকে এগিয়ে যায়, পরিবেশ থেকে নিজেকে গুটিয়ে নিতে নিতে—balance shift করতে করতে—দেহে-মনে অসাড় বা স্তম্ভিত হয়ে পড়ে, সেও অবশ্য নাটকের নায়ক হতে পারে। তবে নায়ক করে তুলতে পারাই বড় কথা।

বলা বাহুল্য শেষোক্ত ক্ষেত্রে 'balance' এর shifting-এর মধ্যে আরোহণ বা অগ্রগতি নিহিত থাকে। এখানে কার্যের আরোহণ হয় সক্রিয়তা থেকে নিষ্ক্রিয়তা এবং নিষ্ক্রিয়তা থেকে অসাড় আচরণের লক্ষ্যে। পরিবেশের ও ব্যক্তির সম্পর্কের মধ্যে এখানে যে পরিবর্তন ঘটে, তার প্রকৃতি ভিন্ন। ব্যাখ্যা করে বলতে গেলে বলা যায়—ব্যক্তি পরিবেশ থেকে দূরে সরে আসে, আত্মসংহরণ বা আত্ম-প্রত্যাহার করে। এখানকার প্রত্যাশিত প্রারোহণ কারণের পর কারণ সাজিয়ে সংজ্ঞান ইচ্ছাকে আহত, ক্ষিপ্ত ও স্তম্ভিত করে দেওয়া এবং ধীরে ধীরে ব্যক্তিকে শোচনীয় অবস্থার শেষ ধাপে পৌঁছে দেওয়া; কারণ শেষ আঘাত বা ধাপটিই এখানে কার্যের চূড়ান্ত পরিণাম বা 'root-action'। এই ধরণের প্রারোহণকে আমরা 'অন্তর্মুখী গতি' আখ্যা দিতে পারি। কারণ এই জাতীয় প্রারোহণে চরিত্রের বাহ্যিক-চেষ্টা বা গতি তেমন একটা কিছু থাকে না, চরিত্রের দৈহিক ও মানসিক অবস্থার মধ্যে পরিবর্তন ঘটতে থাকে—দেহ-মনের ক্ষয়-ক্ষতির বিকৃতির মাত্রা ক্রমে ক্রমে শোচনীয়তার চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌঁছায়।

"ষ্ট্যাটিক এ্যাকশান" বা "ষ্ট্যাটিক কনফ্লিক্ট"-এর স্বরূপ বুঝতে পারলে—অন্তর্মুখী গতির প্রকৃতিটি সম্যকভাগে বোঝা যাবে। সুতরাং লাজোস এগরি 'conflict' অধ্যায়ে এ সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তার সঙ্গে পাঠকদের পরিচিত করতে চাই।

এগরি "Conflict" অধ্যায়ের মধ্যে নিম্নলিখিত বিষয় সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন :—

(ক) ক্রিয়ার উৎপত্তি (Origin of Action)

(খ) কারণ ও কার্য (Cause and Effect)

(গ) স্থিতিধর্মী দ্বন্দ্ব (Static)

(ঘ) প্লুতিধর্মী দ্বন্দ্ব (Jumping)

(ঙ) আরোহী দ্বন্দ্ব (Rising)

(চ) গতি (Movement)

(ছ) দ্বন্দ্বের উৎকণ্ঠা (Foreshadowing Conflict)

(জ) দ্বন্দ্বের সূচনা (Point of Attack)

(ঝ) ক্রমপরিবর্তন (Transition)

(ঞ) সংকট, চূড়ান্ত পরিণতি, উপসংহার (Crisis, Climax, Resolution)

উল্লিখিত প্রত্যেকটি পরিচ্ছেদই যে প্রারোহণ-সমস্যার সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে যুক্ত এ কথা মনে করবার কোন কারণ নেই ; যেমন 'পয়েন্ট অফ এ্যাটাক' পরিচ্ছেদটিতে কার্যের বা দ্বন্দ্বের সূচনা কি করে করতে হবে সেই বিষয়েই আলোচনা করা হয়েছে, তেমনি দ্বন্দ্বের উৎকণ্ঠা জাগানো এবং সংকট ইত্যাদির আলোচনার সঙ্গে প্ররোহণ সমস্যার প্রত্যক্ষ যোগ নেই। তবু পরিচ্ছেদ গুলির বক্তব্য সংক্ষিপ্ত আকারে এখানে প্রকাশ করছি এবং এই মনে করেই করছি যে পাঠকগণ এগরির অভিমত ভাল করে বুঝে নিতে পারবেন।

প্রথম পরিচ্ছেদ—ক্রিয়ার উৎপত্তি।

এগরির মতে—"There is no action under the sun which is the origin and the result in one. Everything results from something else ; action cannot come of itself." অর্থাৎ বিনা কারণে কোন কার্যই হয় না। কার্যমাত্রই কারণসাপেক্ষ। তিনি বলেন—"action is not more important than the contributing factors which give rise to it". অর্থাৎ যে সব কারণের সংযোগে কার্য উৎপন্ন হয়, সেই সব কারণের চেয়ে কার্যের গুরুত্ব অধিক নয়।

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ—কারণ ও কার্য।

এই পরিচ্ছেদে দ্বন্দ্বকে চার শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে :—(১) স্থিতি-ধর্মী (Static) (২) প্লুতি-ধর্মী (Jumping) (৩) ধীরারোহী (Slowly Rising)

(৪) ছায়া-প্রসারী (**foreshadowing**)। স্থিতিধর্মী দ্বন্দ্ব থাকে সেখানেই যেখানে চরিত্র মনে মনে সঙ্কল্প করে বটে কিন্তু ভীরুতার জন্য অথবা ক্ষমতার অভাবে সঙ্কল্প কার্যে পরিণত করতে পারে না। প্লুতি-ধর্মী দ্বন্দ্ব ঘটে, যেখানে চরিত্র সঙ্কল্পকে কার্যে পরিণত করতে অস্বাভাবিক, অপ্রত্যাশিত এবং আকস্মিক কিছু করে বসে। ধীরারোহী দ্বন্দ্ব সেখানেই যেখানে ধীরে ধীরে ধাপে ধাপে চরিত্রের ক্রমপরিণতি ঘটে—যুযুধান দুপক্ষেরই জোর প্রায় সমান সমান। কারণ চরিত্রের ইচ্ছাশক্তির দৃঢ়তার উপরেই দ্বন্দ্বের তীব্রতা নির্ভর করে—**"The intensity of the conflict will be determined by the strength of will of the three dimensional who is the protagonist."** এগরির মতে—**"without foreshadowing conflict no play can exist :**

তৃতীয় পরিচ্ছেদ—স্থিতিধর্মী দ্বন্দ্ব।

দ্বন্দ্ব স্থিতিধর্মী হয়ে পড়ে এই কারণেই যে, চরিত্র জোর করে কোন সঙ্কল্প বা কাজ করতে পারে না। সঙ্কল্পহীন চরিত্র নিয়ে আর যাই করা যাক ধীরারোহী দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করা চলে না। অবশ্য এ কথা মনে রাখতেই হবে—**"even the most static conflict has movement of some kind. Nothing in nature is absolutely static."** অনেক ক্ষেত্রেই দ্বন্দ্ব স্থিতিধর্মী হয়—সুস্পষ্ট প্রেমিজের অভাবে। লক্ষ্য অস্পষ্ট হওয়াতেই চরিত্র দু-এক ধাপ এগিয়েই এক বিন্দুতে ঘুরতে থাকে কিংবা কোন এক সন্ধিতে অনেক সময় অতিবাহিত করে পরে লাফে লাফে ধাপের পর ধাপ পার হয়ে যায় ; চরিত্রের গতির মধ্যে ভারসাম্য থাকে না।

চতুর্থ পরিচ্ছেদ—প্লুতি-ধর্মী দ্বন্দ্ব।

এই দ্বন্দ্ব এড়াতে গেলে নাট্যকারকে এই কথাটা মনে রাখতেই হবে—কোন সাধুই রাতারাতি চোর হয় না বা কোন চোরই রাতারাতি সাধু বনে যায় না। পূর্ব সঙ্কল্প না থাকলে কোন প্রকৃতিস্থ নারীই সাময়িক উত্তেজনায় সংসার ত্যাগ করে না। মানসিক প্রস্তুতি ছাড়া কোন খুনজখমাদি মারাত্মক কাজ ঘটতে পারে না। অতএব গোড়াতেই চরিত্রের গতিপথ ঠিক করে নিতে হবে। গতিপথ ঠিক করতে পারলে গতি—কালের সঙ্গে মিলিয়ে গতির বেগটাও বেঁধে দেওয়া সম্ভব হবে—তার ফলে চরিত্র **"steady rate"**-এ **"grow"** করতে পারবে। **"proper transition"**-এর অভাবে ঘটনা ও চরিত্র লাফিয়ে লাফিয়ে না চলে, সে দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে। **"Real character must be given a chance to reveal themselves and must be given a**

chance to observe the significant changes which take place in them"। "Proper transition"-ই আসল সমস্যা। এর অভাবেই দ্বন্দ্ব ধীরারোহী না হয়ে প্লুতিধর্মী হয়ে পড়ে। মনে রাখতে হবে—স্থিতিধর্মী বা প্লুতিধর্মী দ্বন্দ্ব গঠনগত ত্রুটি বিশেষ এবং সুস্পষ্ট প্রতিপাদ্যের অভাবেই এই ত্রুটি ঘটে। যখনই দ্বন্দ্বের উপশম বা অসম উত্থান বা আরোহ ঘটে, দ্বন্দ্ব বন্ধ হয় বা লাফিয়ে চলে তখনই বুঝতে হবে প্রেমিজে দোষ রয়েছে। ধীরারোহী দ্বন্দ্ব সম্ভব হয় সেখানেই যেখানে প্রতিপাদ্যের সঙ্গে চরিত্রের পূর্ণ সঙ্গতি থাকে—(The genuine rising conflict is the product of character who are well rounded in terms of the premise.)

পঞ্চম পরিচ্ছেদ—আরোহী দ্বন্দ্ব।

স্থিতিধর্মী ও প্লুতিধর্মী দ্বন্দ্বের আলোচনা থেকেই আরোহী দ্বন্দ্বের প্রকৃতি অনেকটা বুঝতে পারা গেছে। বোঝা গেছে—আরোহী দ্বন্দ্ব অতিস্পষ্ট প্রতিপাদ্য এবং ব্যূহবদ্ধ ও ত্রিমানযুক্ত চরিত্রের ফল (result of a clear-cut premise and well-orchestrated, three-dimensional characters)। দ্বন্দ্বপরায়ণ দুটি পক্ষই যেখানে সমান জোরালো এবং নিজ নিজ সংকল্পে অটল, সেখানেই সুতীব্র আরোহীদ্বন্দ্ব সম্ভব হয়। প্রতিপাদ্য যেখানে অস্পষ্ট, বিবদমান পক্ষের সঙ্কল্পের মধ্যে যেখানে জোরালো সংঘর্ষ নেই এবং চরিত্রগুলি যেখানে ত্রিমানযুক্ত নয়, সেখানে আরোহী দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করা যায় না। অবশ্য একমাত্র আরোহী দ্বন্দ্বেরই নাটকীয়ত্ব আছে, অন্য দ্বন্দ্বের নেই—এমন কথা যেন কেউ মনে না করেন—ত্রিমান বিশিষ্ট চরিত্র এবং সুগঠিত প্রতিপাদ্য থাকলে যে কোন প্রকার দ্বন্দ্বই নাটকীয় হতে পারে—(any type will do, if you have tridimensional characters with a clear-cut premise.)

ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ—গতি।

যদিও প্রত্যেক দ্বন্দ্বই, আক্রমণ ও প্রতি-আক্রমণ ব্যাপারে, আপাতদৃষ্টিতে একরূপ বলেই মনে হয়, তথাপি প্রত্যেকটি দ্বন্দ্ব স্বরূপতঃ স্বতন্ত্র। প্রত্যেক দ্বন্দ্বের মধ্যে গতির ছোট ছোট অসংলক্ষ্য মাত্রা (transitions) থাকে এবং সেই গতি-মাত্রা নিয়ন্ত্রিত হয় চরিত্রের ব্যক্তিত্ব-বৈশিষ্ট্যের দ্বারা। চরিত্র যদি চিন্তায় ও কর্মে ধীর হয়, তবে তার ধীর গতি দ্বন্দ্বের প্রকৃতিকে ঐ ধীরত্ব দিয়ে প্রভাবিত করবেই। অতএব দুটি ব্যক্তির বৈশিষ্ট্য যখন এক নয়, তখন দুটি গতি-লয়, বা দুটি দ্বন্দ্ব কিছুতেই সমান হতে পারে না। এই সব ছোট ছোট গতি-মাত্রার

মূল্য বা গুরুত্ব বিচার করতে হবে, বড় গতি-লয়ের সঙ্গে তাদের কতখানি যোগ আছে না-আছে তা যাচাই করেই—"The small movement, then, becomes important only in its relation to the big movement" যেখানে বড় গতি-লয় থাকে না সেখানে ছোট ছোট গতি-মাত্রারও তাৎপর্য থাকে না। এই সব ছোট ছোট গতি-মাত্রা যেন মোটর গাড়ীর গ্যাসোলিন-প্রবাহের বিস্ফোরণের পর বিস্ফোরণ—এক বিস্ফোরণের ফলে অন্য একটি বিস্ফোরণ। বহু ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বিস্ফোরণ যেমন করে গাড়ীকে সামনে চালিয়ে নিয়ে যায়,—তেমনি "In a play, each conflict causes the one after it. Each is more intense than the one before. The play moves, propelled by the conflict created by the characters in their desire to reach their goal."

সপ্তম পরিচ্ছেদ—দ্বন্দ্বের উৎকণ্ঠা।

সমস্ত রচনারই হৃৎস্পন্দন হচ্ছে দ্বন্দ্ব। দ্বন্দ্ব আছে অথচ দ্বন্দ্বের জন্য কোন উৎকণ্ঠা নেই—এমন হতেই পারে না। দ্বন্দ্ব হচ্ছে সেই মহাশক্তি আণবিক শক্তি যাতে একটি বিস্ফোরণ থেকে বিস্ফোরণের একটা ধারা বা শৃঙ্খল তৈরি হয়ে যায়। যেখানেই দুটি প্রতিস্পর্ধী পক্ষকে শক্তিপরীক্ষার জন্য উদ্যত করা হয়, সেখানেই দ্বন্দ্বের উৎকণ্ঠা সৃষ্টি করা হয়। সুতরাং দ্বন্দ্বের প্রস্তুতিও একরকমের দ্বন্দ্ব,—উৎকণ্ঠায় পরিপূর্ণ। 'থার্টি সেকেণ্ডস ওভার টোকিও' চলচ্চিত্রের দৃষ্টান্ত দিলেই বক্তব্যটি স্পষ্ট করে। ছবিটির প্রথম দুই তৃতীয়াংশে দ্বন্দ্ব বলতে যা বুঝায় তার কিছুই নেই ; অথচ দর্শক সম্মোহিতের ন্যায় বসে থাকে। প্রত্যাশিত তিরিশ সেকেণ্ডের প্রতীক্ষায় দর্শক পুরো দুঘণ্টা নিঃস্পন্দ হয়ে বসে থাকে। এটাই সবচেয়ে বড় কথা। এই ধরণের একাগ্র প্রতীক্ষা বা ভাবা ঘটনার জন্য ঔৎসুক্য উদ্রেক করতে পারলে অবশ্যই উদ্দীপনা (tension) সৃষ্টি করা যায়। থিয়েটারের পরিভাষায়—দ্বন্দ্বোৎকণ্ঠা (Foreshadowing conflict) আসলে "টেন্‌শান"।

অষ্টম পরিচ্ছেদ- দ্বন্দ্বের সূচনা।

[একস্‌পোজিসান—আলোচনা প্রসঙ্গে এ পরিচ্ছেদের বক্তব্য বলা হয়েছে]

নবম পরিচ্ছেদ—ক্রমপরিবর্তন।

দু-তিন কোটি বৎসর আগে পৃথিবী ছিল একটি আগুনের গোলা। লক্ষ লক্ষ বৎসর লেগেছে পৃথিবীর ঠাণ্ডা হতে। ঠাণ্ডা হয়েছে অতি ধীরে ধীরে। এই

ক্রমপরিবর্তন যত ধীরেই ঘটুক, ঘটেছে এবং তারই ফলে পৃথিবীর উপরিভাগ শক্ত হয়েছে, প্রাকৃতিক বিক্ষোভে পাহাড়পর্বত মাথা তুলে দাঁড়িয়েছে, উপত্যকা অধিত্যকা গড়ে উঠেছে—পাহাড়ের খাত ধরে নদী বয়ে গেছে। তারপর এসেছে এককোষী প্রাণী এবং সজীব বস্তুতে পৃথিবী ভরে গেছে। জীবন-রেখার তলদেশে রয়েছে—'থ্যাল্লোজেন্‌স' নামক উদ্ভিদ তাদের ডাঁটা বা পাতা কিছুই তেমন নেই। তারপর রয়েছে—'এক্রোজেনস্‌' বা অপুষ্পক উদ্ভিদ, তারপর দেখা দিয়েছে—সপুষ্পক উদ্ভিদ, তারপর 'পলিকোটিলেডেনাস' বৃক্ষরাজি—এবং বন্য বৃক্ষরাজি ও ফলবান বৃক্ষ। প্রকৃতি কখনও লাফিয়ে চলে না। প্রাণী-জগতেও এরূপ ক্রমপরিবর্তন বিরাজ করছে। কোথাও ক্রম-বিচ্ছেদ নেই। ক্রম-পরিবর্তনের ফলেই, ভ্রূণ থেকে শিশু, কিশোর, যুবক, প্রৌঢ় এবং বৃদ্ধ আবির্ভূত হয়। প্রত্যেক জীবনেই দুটো মেরু আছে—জন্ম ও মৃত্যু। এই দুই মেরুর মধ্যবর্তী ক্রম :—

জন্ম — শৈশব
শৈশব — কৈশোর
কৈশোর — যৌবন
যৌবন — প্রৌঢ়াবস্থা
প্রৌঢ়াবস্থা — বার্ধক্য
বার্ধক্য — মৃত্যু

বন্ধুত্ব এবং হত্যা—এই দুই মেরুর মধ্যে নিম্নলিখিত ক্রম রয়েছে :—

বন্ধুত্ব — আশাভঙ্গ
আশাভঙ্গ — বিরক্তি
বিরক্তি — উত্তেজনা
উত্তেজনা — ক্রোধ
ক্রোধ — অপমাননা
অপমাননা — মর্মান্তিক
আঘাত — ভয়-প্রদর্শন
ভয়-প্রদর্শন— হত্যার পূর্বপরিকল্পনা
পূর্বপরিকল্পনা— হত্যা

অবশ্য, কল্পিত মেরুর মধ্যে একাধিক সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভাবের ক্রম থাকতে পারে। তবে পরিপাটি ক্রমপরিবর্তন দেখাতে গেলেই সমস্ত স্থূল-সূক্ষ্ম ভাবের ক্রমগুলি

দেখাতে হবে। যেখানে চরিত্র ক্রম ভঙ্গ করে দু তিন ধাপ ডিঙিয়ে যায়, সেখানেই সে লাফিয়ে চলে এবং বাস্তবতা হারিয়ে ফেলে। **"An almost universal fault of mediocre writers is ignoring transition.…… Melodramas and stock characters have no transition which is the life blood of real drama."** বড় নাট্যকারের কৃতিত্ব সুষ্ঠু ক্রমপরিণতি সৃষ্টি করার মধ্যেই। সমগ্র ঘটনার বা কাহিনীর ক্রমগতির ধারা প্রতিফলিত করে বা অক্ষুণ্ণ রেখে, ক্রমপরিণতিশীল একটি ঘটনাতন্ত্রের বা বৃত্তের ছোট পরিসরের মধ্যে কাহিনীকে সঙ্কুচিত করে আনা, খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। (লসনের 'কম্প্রেশান-একটেনশান'—দ্রষ্টব্য) **"It depends upon the dramatist's ability, how successfully he can compress his material in transition, giving or suggesting—the whole movement"**।

দশম পরিচ্ছেদ—সংকট, চূড়ান্ত পরিণতি ও সমাধান।

জন্মের আগে যে গর্ভবেদনা তাকে বলা যায়—সংকট (**Crisis**); ভূমিষ্ঠ হওয়াকে বলা চলে চূড়ান্ত পরিণতি (**Climax**) এবং জীবিত বা মৃত অবস্থাকে বলা যায়—সমাধান বা উপসংহার (**Resolution**)। প্রত্যেক ক্রিয়ার মধ্যেই সংকট, পরিণাম ও উপসংহার অনুক্রমে একে অন্যকে অনুসরণ করে থাকে। সংকটের অবস্থা হচ্ছে—**"a state of things in which a decisive change one way or the other is impendin.."** চূড়ান্ত পরিণতির অবস্থা হচ্ছে আসন্ন পরিবর্তিত অবস্থার উপস্থিতি এবং সমাধান হচ্ছে সেই অবস্থার ফলাফল। এগরির মতে **"A single scene contains the exposition of premise for that particular scene, exposition of character, conflict, transition, crisis, climax, and conclusion. This procedure should be repeated as many times as there are scenes in your play, in an ascending scale."** অর্থাৎ—নাটকের প্রত্যেকটি দৃশ্যেই সেই দৃশ্যের উপস্থাপ্য বিষয়ের সূচনা, চরিত্রের অভিব্যক্তি, দ্বন্দ্ব ক্রমপরিণতি, সংকট, চূড়ান্ত পরিণাম এবং উপসংহার—এই পর্যায়গুলি থাকে। এই প্রক্রিয়াটি প্রত্যেক দৃশ্যেই প্রয়োগ করতে হবে এবং প্রয়োগ করতে হবে—ক্রমবর্ধমান মাত্রায়।

এই দশটি পরিচ্ছেদে নাট্যবিদ্ এগরি দ্বন্দ্বের সূচনা, গতি-বৈচিত্র্য, দ্বন্দ্বের পরিণাম প্রভৃতি বিষয়ে আলোচনা করেছেন। এই আলোচনায় মুখ্যত নাটকীয় কার্যের 'প্রারোহণ' সমস্যাকেই বিশ্লেষিত এবং আলোকিত করার চেষ্টা করা

হয়েছে। বলা বাহুল্য, এগরি 'দ্বন্দ্ব' শব্দটিকে ব্যাপক তাৎপর্যে ব্যবহার করেছেন। দ্বন্দ্বের সূচনা (point of attack), ভাবী দ্বন্দ্বের জন্য কৌতূহলের উদ্রেক (Foreshadowing conflict), দ্বন্দ্বের আনুক্রমিক আরোহ (**Rising conflict**), দ্বন্দ্বের প্লুত-গতি (jumping conflict), দ্বন্দ্বের ক্রমপরিণতি (**transition**), দ্বন্দ্বের গতিহীনতা (static conflict), বিভিন্ন পর্যায় (ক্রাইসিস্—ক্লাইম্যাক্স—রিজোল্যুশান), সব কিছুকেই তিনি দ্বন্দ্বের বিশেষ অবস্থা হিসাবে গণ্য করেছেন। **Exposition, obligatory scene, climax** প্রভৃতি পরিভাষার লক্ষণ বিচারেও তিনি লসন প্রমুখ নাট্যবিদ্‌দের সঙ্গে একমত হতে পারেননি। মুনিদের একমত হতে না পারা সাধারণের পক্ষে অবশ্যই মারাত্মক ঘটনা। সুতরাং এই প্রসঙ্গেই **"অবলিগেটরি সিন"** এবং **"ক্লাইম্যাক্স"** সম্বন্ধে আমি বিশেষ আলোচনা করছি। যদিও এই আলোচনা সন্ধি-বিভাগ অধ্যায়ে সামান্যভাবে করা হয়েছে, তবু মুনিদের বিশেষ বক্তব্যের সঙ্গে পাঠকদের পরিচিত করতে চাই এবং চাই এই কারণেই যে মতভেদ আছে এ কথাটা জানাও জানার পথে প্রথম পদক্ষেপ।

(চ) অপরিহার্য দৃশ্য (Obligatory Scene)

অপরিহার্য দৃশ্য চাই এই দাবীটি প্রথম উত্থাপন করেন **Francisque Sarcey** তাঁর 'A Theory of the Theatre' নামক গ্রন্থে। সার্সি বলতে চেয়েছেন —দর্শকের প্রত্যাশা পূরণ করতে অপরিহার্য দৃশ্য (scene a faire) চাইই চাই ; কারণ—"It is precisely this expectation mingled with uncertainty which is one of the charms of the theatre." অর্থাৎ থিয়েটারের অন্যতম আকর্ষণশক্তি নিহিত রয়েছে অনিশ্চয়-মিশ্র প্রত্যাশার ভিতরেই।

উইলিয়াম আর্চার এই প্রসঙ্গে লিখেছেন, অপরিহার্য দৃশ্য বলতে বোঝায় সেই দৃশ্য যা দর্শকরা আগে থেকেই অনুমান ও আকাঙ্ক্ষা করে এবং যাকে না পেলে তারা বিরক্ত হয়। **"An obligatory scene is one which the audience (more or less clearly and consciously) foresees and desires, and the absence of which it may with reason resent"**।

জন হাউয়ার্ড লসন অপরিহার্য দৃশ্যের অপরিহার্যত্ব বিষয়ে **উইলিয়াম** আর্চারের চেয়েও এক ধাপ এগিয়ে গেছেন। —**"that there can be no good play**

without a scene a faire". আর্চারের মতে—এ কথা অকাট্য সত্য কিছু নয়, কিন্তু লসনের মতে—"**no play can fail to provied a point of concentration toward which the maximum expectation is aroused**" প্রত্যেক নাটকেই একটি সংহতি-বিন্দু অর্থাৎ যে যে ঘটনাবিন্দুর জন্য দর্শকদের মধ্যে সবচেয়ে বেশী আকাঙ্ক্ষা জাগে, সেই বিন্দুটি থাকা চাই। ঘটনাকে দর্শকরা কি মনে দেখছে ঐ বিন্দুই তার নির্দেশক। লসনের সিদ্ধান্ত—"**Just as the climax furnishes us with a test by which we can analyze the action backward, the obligatory scene offers us an additional check on the forward movement of the action. The climax is the basic event, which causes the rising action to grow and flower. The obligatory scene is the immediate goal toward which the play is driving. The climax has its roots in the social conception. The obligatory scene is rooted in activity ; it is the physical outgrowth of the conflict.**" লসনের মোট কথা এই যে, অপরিহার্য দৃশ্য ও চূড়ান্ত পরিণতি এক বস্তু নয়। চূড়ান্ত পরিণতি হচ্ছে "**final clash**", অপরিহার্য দৃশ্য হচ্ছে "**expected clash**"। অপরিহার্য দৃশ্যের অভাব অন্য কোন উপায়ে পূরণ করা যায় না, কারণ তাতে প্রত্যাশায় চূড়ান্ত সম্ভাবনার রূপটিই ব্যক্ত হয়ে থাকে। যেখানে অপরিহার্য দৃশ্য এবং চূড়ান্ত পরিণতির সংযোগ দুর্বল, অথবা উভয়েই যোগ বিচ্ছিন্ন, আমরা দেখতে পাই সেখানে চরিত্রের অগ্রগতি (কায়িক প্রচেষ্টা) ব্যাহত।

লাজোস এগরি এই ধরণের কোন "অবলিগেটরি সিন"-এর অস্তিত্ব এবং অপরিহার্যত্ব স্বীকার করেন না ; তিনি বলেন—"**every scene in a play is obligatory**"। লসন যে সংহতি-বিন্দুর (**point of concentration**) কথা বলেছেন তা তার মতে "**misleading**"। এগরি বলেন নাটকে তেমন কোন সংহতি-বিন্দু যদি থাকে তবে তা সেই মুহূর্তটিই যখন প্রতিপাদ্যটি প্রতিপাদিত হয়। নাটকের আরম্ভেই প্রত্যাশার জাগরণ ঘটে, এবং তার পর থেকে প্রতি মুহূর্তেই প্রত্যাশা বৃদ্ধি পেতে থাকে—দৃশ্যে দৃশ্যে প্রত্যাশার ক্রমোচ্চ আরোহ ঘটে—প্রতিপাদ্যের প্রতিপাদনে প্রত্যাশার অবসান হয়। এই দিক থেকে দেখলে—অতি প্রত্যাশিত দৃশ্য বলে কোন দৃশ্য থাকতে পারে না, আর যদি বা পারে সে ঐ প্রতিপাদ্য-দৃশ্য।

এগারির মতে—"The play as a whole will rise continuously, reaching a pitch which will be culmination of the entire drama. This scene will be more tense than any other, but not to the detriment of any previous scene, or the play will suffer." এগারির শেষ কথা এই যে একটি নয়, একাধিক অপরিহার্য দৃশ্য একযোগে চূড়ান্ত পরিণাম বা সংকট সৃষ্টি করে থাকে—সেই প্রধান সংকট বা প্রতিপাদ্য প্রতিপাদনকেই লসন ভুল করে 'অবলিগেটরি সিন" বলেছেন। যাই হোক, যেখানে মুনিদের এত মনান্তর সেখানে আমরা নীরবে পাশ কাটিয়ে যেতে পারি এবং মারাত্মক কোন ঝুঁকি না নিয়েও বলতে পারি—আরম্ভ থেকে কার্য যদি ক্রমোচ্চ-গতিতে আরোহণ করে এবং সঙ্গে সঙ্গে দর্শকের ঔৎসুক্যের মাত্রাও ক্রমশঃ বর্দ্ধিত হতে থাকে এবং উপসংহার পর্যন্ত কার্য তথা ঔৎসুক্য যদি সমান মাত্রায় আরোহণ করে তাহলে অপরিহার্য দৃশ্যের মুখ চেয়ে নাট্যকারের কালপেক্ষ বা দুশ্চিন্তা করার কোন প্রয়োজন নেই। কার্যের আরোহণের দিকে লক্ষ্য রেখে প্রত্যেক সন্ধির উপযুক্ত ঘটনা নির্বাচন করতে যিনি পারবেন না, তিনি আর যাই পারুন ভাল নাটক লিখতে পারবেন না। অতএব, 'অবলিগেটরি সিন' নিয়ে মাথা ঘামানোর প্রয়োজনকে তত অপরিহার্য মনে না করলেও চলে।

(ছ) চূড়ান্ত পরিণতি (climax)

সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রের 'পঞ্চসন্ধি-বিভাগ' এবং গুস্তাভ্ ফ্রেতাগের 'পিরামিড-সদৃশ-গঠন' বা পঞ্চ-পর্ব-কল্পনার সাদৃশ্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে পূর্বেই দেখাতে চেষ্টা করেছি এবং বলেছি—ফ্রেতাগ 'ক্লাইম্যাক্স' শব্দটি চূড়ান্ত পরিণতি বা উপসংহার অর্থে ব্যবহার করেন নি। তাঁর মতে—'ক্লাইম্যাক্স' —উত্থানের চূড়া এবং ঘটনার মোড় (turning point), কিন্তু লসনের মতে 'ক্লাইম্যাক্স' হচ্ছে চূড়ান্ত পরিণাম বা উপসংহার (culminating points)। এখানে লসনের বক্তব্যকে আরো বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা যেতে পারে।

লসন লিখেছেন—"I have constantly referred to the climax as the Controlling point in the unification of the dramatic movement. I have assumed that this event is the end of the action, and have given no consideration to the idea of falling action, wherein the cycle of events is concluded through cata-

strophe or solution". ক্রেতাগের 'পিরামিড-গঠন' এবং **'falling action'**-অস্তিত্ব আজ পর্বের অনেকেই স্বীকার করেন না। ব্র্যাণ্ডার ম্যাথুস, উইলিয়াম আর্চার প্রমুখ নাট্যবিদগণের অভিমত উদ্ধার করে লসন দেখিয়েছেন যে সকলেই বলতে চান—'action' ক্রমোচ্চ গতিতে লক্ষ্যাভিমুখে আরোহণ করে ; 'পড়ন্ত দশা' বলে কোন দশা কার্যের আরোহণে থাকতে পারে না। অবশ্য উইলিয়াম আর্চার যখন বলেন **—"It is sometime assumed that the playwright ought always to make his action conclude within five minutes of its culmination ; but for such a hard and fast rule I can find no sufficient reason"** তিনি আরো যখন বলেন—নাটকের শেষ দৃশ্য **"unemphatic"** বা **"anti-climactic"** হতে পারে, তখন লসন তার সমালোচনা করে লিখেছেন—**The Climax is not the noisiest moment ; it is the most meaningful moment, and therefore the moment of most** intense Strain. Can this moment ever followed by continued action, by a denouement, catastrophe, or untangling of the **knot ?"** অর্থাৎ—**ক্লাইম্যাক্‌স বলতে সবচেয়ে আবেগ-মুখর মুহূর্ত বোঝায় না, বোঝায় সবচেয়ে অর্থপূর্ণ মুহূর্তটিকেই এবং সেই মুহূর্তটিই সবচেয়ে তীব্র অনুভূতির মুহূর্ত।** যে মুহূর্তটি সবচেয়ে তাৎপর্যপূর্ণ—তীব্রতম অনুভূতির মুহূর্ত, তার পরে কোন দীর্ঘকালব্যাপী বিপত্তির-দৃশ্য বা গ্রন্থিমোচন ব্যাপার থাকতে পারে কি ? লসনের দৃঢ় সিদ্ধান্ত নিশ্চয়ই পারে না।

ব্যারেট. এইচ্‌. ক্লার্ক তাঁর 'A Study of the Modern Drama' গ্রন্থে মন্তব্য করেছেন "the climax is that point in a play at which the action reaches its culmination, the most critical stage in its development, after which the tension is relaxed, or unraveled.···The audience has only to wait and see how it all turns out". লসন এই মন্তব্যের সমালোচনা করেছেন এবং ইবসেনের নাটক—"হেড্‌ডা গ্যাবলার" বিশ্লেষণ করে প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন যে, ক্লাইম্যাক্‌সের পরে 'টেনশন' কমে যায় এবং পরবর্তী পর্বে দর্শকরা শুধু অবশ্যম্ভাবী ফলের জন্য প্রতীক্ষা করে এ কথা সত্য নয়। বরং ঐ নাটকে এইটিই বিশেষভাবে দেখা যায় নাটকে "constantly ascending series of crises" রয়েছে। লসন বলেন **Climax ও denoument**-এর মধ্যে পার্থক্য কল্পনা করা মানেই কার্যের দুটি মূল বা উদ্দেশ্য কল্পনা করা—নাটকের

ঐক্যহানি ঘটানো। অবশ্য, প্রত্যেক দ্বন্দ্বের মধ্যেই সমাধানের বীজ নিহিত থাকে এবং নতুন দ্বন্দ্বের সম্ভাবনায় পূর্ণ নতুন শক্তি-সমাবেশ বা পক্ষবিন্যাস থাকে। অতএব সর্বাপেক্ষা উদ্দীপনার মুহূর্তটি হচ্ছে সেই ক্ষণটিই যখন নতুন শক্তি-সমাবেশ দেখা দেয়। ঐ ক্ষণটিতেই বিশেষ ঘটনা-তন্ত্রের চূড়ান্ত পরিণতি ঘটে। তারপরে যে নতুন শক্তি সমাবেশ বা পরিস্থিতি, নতুন সমস্যা, নতুন দ্বন্দ্ব আসে, তা নাট্যকারের উপস্থাপ্য বিষয়ের গণ্ডীর অন্তর্ভুক্ত নয়। কার্যকে তার স্বাভাবিক পরিণতির বাইরে টেনে নিয়ে গেলে নাটকীয় কার্যের বা বৃত্তগঠনের বিধি লংঘন করা হয়। তা করলে সমাধান-পর্বটি অবশ্যই নিস্তেজ এবং ব্যাখ্যাধর্মী হতে বাধ্য এবং তাহলে মূল কার্যের সঙ্গে তার অপরিহার্য যোগও থাকে না। আবার নিস্তেজ বা ব্যাখ্যাধর্মী যেখানে না হয়, সেখানে নতুন দ্বন্দ্বের ক্ষেত্র বা পারিস্থিতি প্রস্তুত করে নতুন শক্তির আমদানি হয়, নতুন শক্তি নতুন লক্ষ্যের দিকে যায়, নতুন ক্লাইম্যাক্‌সের আকাঙ্ক্ষা জাগায়, নতুন বিষয়বস্তু তথা নতুন নাটকের উপস্থাপনা ঘটে।

'falling action'-এর ধারণার অর্থ তখনই পাওয়া সম্ভব যখন নাটকীয় ঘটনা-তন্ত্রকে নিরপেক্ষ (**absolute**) বলে, জীবনের সঙ্গে যোগ নেই যার তেমন কোন স্বয়ংনিয়ন্ত্রিত আবেগ-সমাবেশ বলে, মনে করা হবে—মনে করা হবে—ধরাবাঁধা আরম্ভ থেকে ধরাবাঁধা পরিণতিতে যার গতির শেষ তেমন কোন একটা বস্তু হিসাবে। লসন মনে করেন—ফ্রেতাগের পিরামিডের ভিত্তি ভাববাদী দার্শনিক সংস্কার: কার্য উত্থিত হয় সনাতন নৈতিক ও সামাজিক বিধি থেকে, এবং সেই বিধি-অনুসারেই একটি বিশেষ ক্ষণে কার্য অবতরণ করে। উপসংহার সম্পূর্ণ পরিসমাপ্তি হতে পারে এই কারণেই যে, উপসংহারে যে নৈতিক-বিধানের রূপটি ব্যক্ত হয় তা সম্পূর্ণ (**final**)। কার্যের সামাজিক ব্যাপ্তি বা যোগের কোন অপেক্ষা থাকে না; পরিশেষে কার্য-কারণধারার সব কয়টি সূত্রকে একত্র বেঁধে দেওয়া হয় এবং ঘটনা-তন্ত্রটি সম্পূর্ণ (**closed**) হয় অর্থাৎ একটি নিরপেক্ষ বৃত্তে পরিণত হয়।

লসন বলেন আমরা যদি লেসিঙের (Lessing) **"in nature everything is connected, everything is interwoven, everything changes with everything, everything merges from one to another."**—এই কথা স্বীকার করি, তাহলে কার্যের নিরপেক্ষ পরিসমাপ্তি অর্থাৎ যে শেষের সঙ্গে সব সম্ভাবনার অবসান এমন কোন **"closed"** বৃত্তের কল্পনা করতে পারিনা। অবশ্য, নাট্যকার **"must have the power to set up arbitrary limits."**—

লেসিঙের এ কথাটাও ঠিক। নাট্যকারের কাজ এই নির্বাচিত সীমার মধ্যে যথাসম্ভব ব্যাপ্তি নিয়ে আসা। জীবন নিয়ে তাঁর কারবার। চেতনা এবং বাসনা অনুসারে নাট্যকার জীবনের রূপ গড়েন। জীবন-প্রবাহ থেকে জীবনের রূপকে তিনি যত সরিয়ে নিয়ে আসেন তত তিনি নিজের উদ্দেশ্য নিজেই ব্যাহত করেন। জীবনের গতি অবিরাম—অশেষ সংকটের (crises) পরম্পরা—ভারসাম্যের (equilibrium) অশেষ পরিবর্তনধারা। যে পর্বটি বা বিন্দুটি নাট্যকারের কাছে সবচেয়ে তাৎপর্যময়, তথা উদ্দীপনাময়, সেই বিন্দুটিই তিনি নির্বাচন করে থাকেন, কিন্তু তার অর্থ তো এ নয় যে জীবনের গতি সেখানেই শেষ হয়ে গেছে।

ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে দেখতে গেলে দেখা যাবে নাটকের **"ক্লাইম্যাক্স"-সন্ধিটি ইতিহাসের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।** দৃষ্টান্ত হিসাবে ইবসেনকেই নেওয়া যাক। ইবসেন দেখেছিলেন—বুর্জোয়া পারিবারিক জীবনের গঠন ভেঙ্গে পড়েছে এবং একটা বিশেষ পর্যায়ে এসে ছিন্ন ভিন্ন হয়ে যাচ্ছে। এই পর্যায়টিকেই তিনি চূড়ান্ত তাৎপর্যপূর্ণ পরিস্থিতি হিসাবে গণ্য করেছিলেন এবং এইটিই তাঁর নাটকের "point of reference"। কিন্তু ইতিহাস দাঁড়িয়ে নেই। 'point of reference'—সরে এসেছে। তাই নোরার গৃহত্যাগ, হেড্‌ডার আত্মহত্যা আজ তত অপরিহার্য বলে মনে হয় না। নোরার গৃহত্যাগ 'ঐতিহাসিক' কিন্তু "সমসাময়িক" নয়। যেমন সমসাময়িক নয় মর্মরসমাধিস্থ রোমিও-জুলিয়েট্। জগৎ গতিশীল। সব কিছুরই বৃদ্ধি ও সমাধান আছে, ক্ষয় ও পুনঃপূর্তি আছে। দ্বন্দ্বের উত্তেজনা সব সময় সমান মাত্রায় বাড়ে না এবং উত্তেজনা কমতেও পারে, কিন্তু জীবনযাত্রা যেহেতু ক্রমপরিণতিশীল, প্রশমিত উত্তেজনার অবস্থা প্রস্তুতিপর্ব—দ্বন্দ্বের নবপর্যায়েরই অঙ্কুরোদগমের অবস্থা।

ক্রমবর্ধমান উদ্দীপনার শেষ যেখানে হয় সেখানেই নাটকীয় দ্বন্দ্বের পরিসমাপ্তি —এই সূত্র তৈরি করলে এ সিদ্ধান্ত কিন্তু করা হয় না যে ক্লাইম্যাকস ঘটবে পরিসমাপ্তি-দৃশ্য বা উপসংহারেরই কাছাকাছি কোন একটি **বিশেষ** বা সুনির্দিষ্ট মুহূর্তে। 'ক্লাইম্যাকস' কার্যেরই একটি বিশেষ অবস্থা (point of action), কাল-মাত্র (point of time) নয়। লসনের নিজের ভাষায়—"It may be a complex event; it may combine several threads of action; it may be divided into several scenes; it may take a very abrupt or a very extended form."—অর্থাৎ ক্লাইম্যাক্স জটিল হতে পারে, বহুকাহিনী সূত্রকে একত্র করতে পারে, একাধিক দৃশ্যে বিভক্ত হতে পারে, যেমন

আকস্মিক রূপ তেমনি দীর্ঘস্থায়ী রূপ নিয়ে দেখা দিতে পারে। এমন অবস্থায় এই সিদ্ধান্ত করাই নিরাপদ যে—"**the final situation constitutes the root-action, even though it may be obviously weaker in a dramatic sense than earlier crises.**" তবে এ কথাও সঙ্গে সঙ্গে বলা দরকার যে সুনির্ধারিত ক্লাইম্যাক্সের অভাব—অর্থাৎ অস্থানে ক্লাইম্যাক্স সুনির্দিষ্ট অর্থের বা লক্ষ্যের অভাবকেই সূচিত করে। এখানেই অবশ্য প্রশ্ন উঠবে—ক্লাসিকাল কমেডির চূড়ান্ত-পরিণতি সম্বন্ধে। শেকস্‌পীয়র এবং মোলিয়েরের কমেডিতে দেখা যায়, সংকট-বিন্দুর (**point of crisis**) পরেও একাধিক দৃশ্য থাকে এবং তাতে পূর্ববর্তী জটিল রহস্যের আবরণ উন্মোচন বা ব্যাখ্যা করা হয়। এই ধরণের গ্রন্থিমোচন বা রহস্যাবরণের উন্মোচন (**unravelling**) অতি মামুলি ঘটনা এবং নিঃসন্দেহে অনাটকীয়। একে '**falling action**' বলাও ঠিক নয়, কারণ আসলে এ কোন "এ্যাকশানই" নয়। 'এ্যাকশান' শেষ হয় সেখানেই যেখানে জটিল গ্রন্থিকে ছেদন করা হয়। অবশ্য একটা গোটা অঙ্কে 'ক্লাইম্যাক্স' কে রূপ দেওয়া যে না যায় তা নয়। দৃষ্টান্ত সিনক্লেয়ার লুইস-রচিত '**dodsworth**' উপন্যাসের সিড্‌নি হাউহার্ড-কৃত নাট্যরূপ। শেষ অঙ্কে পাঁচটি দৃশ্য যোজনা করা হয়েছে। আবার 'ক্লাইম্যাক্স'কে অতি সংক্ষেপে সম্পাদান করার দৃষ্টান্তও আছে। আধুনিক আমেরিকার বিখ্যাত নাটক "**Stevedore**"-এ দেখা যায়—সংগ্রামের শেষ মুহূর্তে, যবনিকা পতনের পূর্বমুহূর্তে—নিগ্রো শ্রমিকদের সঙ্গে শ্বেতকায় শ্রমিকরা এসে আকস্মিক ভাবে যোগ দিয়েছে। এই ধরণের অতি সংক্ষিপ্ত ও আকস্মিক প্রয়োগ নিশ্চয়ই প্রশংসনীয় নয়। কারণ—ক্লাইম্যাক্সের ভেতরেই সামাজিক তাৎপর্যের সারার্থ নিহিত থাকে এবং তা থাকে বলেই, অতি-সংক্ষেপে এবং বিনা প্রস্তুতিতে সেই অর্থ ব্যক্ত করা সমীচীন নয়। যেখানে "**root-action**"কে এত সরল করে ফেলা হয়েছে, সেখানে বুঝতে হবে যে—যে কার্যকারণ নিয়ন্ত্রিত ঘটনাপরম্পরার ভেতর দিয়ে "**root-action**"-এর স্তরে পৌছানোর কথা তার মধ্যেই গণ্ডগোল রয়েছে—সুষ্ঠ কার্যকারণপরম্পরা সেখানে নেই—"**The over simplification of the root-action means that the system of causation leading to it is not fully developed.**" অতি আধুনিক একাধিক নাট্যকারের নাটক সমালোচনা করে লসন দেখাতে চেষ্টা করেছেন, তাঁদের নাটকে "ক্লাইম্যাক্স" ঘটনার অনিবার্য ও স্বাভাবিক পরিণতি হয়ে উঠেনি। এইটুকুই 'ক্লাইম্যাকস' সম্বন্ধে লসনের বিশেষ বক্তব্য এবং বক্তব্যটি অবশ্যই নতুন।

কিন্তু আধুনিক সকল নাট্যতত্ত্ববিদই যে এই সিদ্ধান্তটিকে সত্য বলে স্বীকার করে নিয়েছেন তা নয়; লাজোস এগরি লসনের সিদ্ধান্তকে সম্পূর্ণ মেনে নেননি। ক্লাইম্যাক্স—"**culminating point**" বটে, কিন্তু তার ধারণা—দ্বন্দ্ব ক্রমশঃ সংকটে পরিণত হয়, সংকট ক্রমে চূড়ান্ত পরিণামে পৌঁছায় এবং চূড়ান্ত পরিণামের পরে ঘটনার উপসংহার হয়। **Crisis—climax—Resolution**—এই তিন অবস্থা বা পর্ব অবশ্যস্বীকার্য। এগরির সিদ্ধান্তের তাৎপর্য এই যে, '**climax**'-এর পরেও আর একটা পর্ব থাকে—তার নাম—'**Resolution**' বা সমাধান। দৃষ্টান্ত দিয়ে বোঝাতে গিয়ে তিনি লিখেছেন:—একটা লোক চুরি করল=দ্বন্দ্ব, তাকে পুলিশে তাড়া করল=দ্বন্দ্বের উত্থান; সে ধরা পড়ল=সংকট, বিচারে শাস্তি পেল=চূড়ান্ত পরিণতি; জেলে নিয়ে যাওয়া হল=সমাধান। আমরা দেখেছি, প্রত্যেক চূড়ান্ত পরিণতির মধ্যেই সমাধানের সম্ভাবনা নিহিত থাকে—এ কথা লসন স্বীকার করেছেন বটে কিন্তু সমাধান-পর্বের স্বাতন্ত্র্য স্বীকার করেননি। এখানেই লসনের সঙ্গে এগ্রির মত-পার্থক্য। এগরি সমাধান পর্বকে ক্রিয়ার স্বতন্ত্র পর্যায় বলে স্বীকার করেছেন। এ কথা সত্য, অনেক নাটকে (যেমন হ্যামলেট, ম্যাকবেথ, ওথেলো) ক্লাইম্যাক্সের অব্যবহিত পরেই সমাধান সম্পন্ন হয়, আবার এমন নাটকও আছে যেখানে সমাধান শেষ অঙ্কের অনেকখানি স্থান জুড়ে থাকে যেমন ইবসেনের "ডলস্ হাউস"। এই দুই ধরণের সমাধানের মধ্যে কোনটি অধিকতর ভাল?—এই প্রশ্নের উত্তরে এগরি বলেছেন—"**There can be no set rule on this point, if the playwright can maintain the conflict.**" অর্থাৎ নাট্যকার যদি দ্বন্দ্বজনিত ঔৎসুক্যকে অক্ষুন্ন রাখতে পারেন, তাহলে যে-কোন রূপ সমাধানই গ্রাহ্য। লসন বলতে চেয়েছেন—দ্বন্দ্ব শেষ হয় ক্লাইম্যাক্স পর্বেই সুতরাং তারপরে যা হয়, তাতে দ্বন্দ্ব—ঔৎসুক্য থাকতে পারে না। এগরি বলতে চান—'**climax**'-এ দ্বন্দ্ব চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌঁছায় বটে কিন্তু সেখানেই সব আকাঙ্ক্ষার পরিনিবৃত্তি ঘটে না—উপসংহারের জন্য ঔৎসুক্য থাকে। এই ঔৎসুক্য জাগিয়ে রাখতে পারাই বড় কথা। যে পর্যন্ত ঔৎসুক্য সেই পর্যন্তই নাটক। ঔৎসুক্যের অবসানেই নাটকের যথার্থ উপসংহার। এগরি বলেন 'ডলস্ হাউস' নাটকের "ক্লাইম্যাক্স" সেখানেই যেখানে হেলমার রাগে ফেটে পড়ে নোরাকে যা তা বলে, আর সমাধান হয় নোরার স্বামীর ঘর ছেড়ে চলে যাওয়ায়। লসনের মতে স্বামীর ঘর থেকে বিদায় নেওয়াই হচ্ছে 'ক্লাইম্যাক্স'। কারণ সেই ঘটনাটিই নাটকের '**point of**

reference by which every scene, every movement and line of the play may be analyzed and judged." দেখা যাচ্ছে দুই নাট্যবিদ দুই রকম সিদ্ধান্ত করেছেন। এগরির যেখানে 'Resolution', লসনের সেখানে 'climax'। এমন যেখানে অবস্থা সেখানে আমাদের সমস্যা সহজেই অনুমেয়। সমস্যা এই—প্রাচীনপন্থীদের কাছে 'ক্লাইম্যাক্‌স' হল মধ্যবর্তী সন্ধি (Turning point); আধুনিকদের কাছে 'ক্লাইম্যাক্‌স' হচ্ছে শেষ সন্ধির চূড়ান্ত-ঘটনা (Culminating point)। এ পর্যন্ত জানলেই জানা শেষ হচ্ছে না। ঐ "Culminating point"-এর বিন্দুটি কোথায়, তা নিয়েও মতভেদ দেখা গেল। এই সমস্যার সামনে দাঁড়িয়ে এই নির্দেশ দেওয়াই সম্ভব ও সমীচীন যে, চূড়ান্ত (ক্লাইম্যাক্‌স) বিন্দু নির্ধারণ করতে নাটকের উপস্থাপ্য বিষয়টির দিকেই প্রথম দৃষ্টিপাত করতে হবে—যে ঘটনার দ্বারা 'প্রতিপাদ্য' প্রমাণিত বা প্রতিপাদিত হয়েছে, সেই ঘটনাকেই চিহ্নিত করে রাখতে হবে। আমাদের 'উপসংহার' সন্ধিটি এই সমস্যার সন্তোষজনক সমাধান নির্দেশ করতে পারে। যে পর্যায়ে কার্যের (action) অবসান ঘটে—অর্থাৎ সমস্ত ঔৎসুক্য বা আকাঙ্ক্ষা অবসিত হয়, সেখানেই কার্যের উপসংহার এবং সেই পর্যন্তই নাটকের ব্যাপ্তি। সাধারণ অর্থে 'টেনশান' বলতে যা বোঝায় সেই টেনশানের চূড়ান্ত অবস্থাকে 'ক্লাইম্যাকস' বলে গণ্য করলে, অনেকক্ষেত্রে কার্যের চূড়ান্ত অবস্থাটি 'ক্লাইম্যাকসের' গণ্ডীর বাইরে পড়ে যাবে। ধরা যাক কালিদাসের 'শকুন্তলা' নাটকের কথা। এ কথা স্বীকার করতেই হবে, কার্য 'highest tension'-এ পৌছায় প্রত্যাখ্যান দৃশ্যে কিন্তু কার্যের চূড়ান্ত অবস্থা তার অনেক দূরে—দুষ্মন্ত-শকুন্তলার মিলনে। সোফোক্লিসের 'রাজা ইডিপাস্' নাটকে--চূড়ান্ত উত্তেজনার অবস্থা সেখানেই যেখানে রাজা ইডিপাস তাঁর সমস্ত ইতিহাস ও পাপ আবিষ্কার করে; কিন্তু কার্যের চূড়ান্ত অবস্থা—অন্ধ ইডিপাসের শোচনীয়তম অন্তর্দাহ, আর্তনাদ ও করুণ নির্বাসন। যে দুটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হল তা থেকে এই কথাই সমর্থিত হচ্ছে যে, 'ক্লাইম্যাক্স' যদি—'point of reference' অর্থাৎ কার্যের চরম পরিণতির মুহূর্তটিই হয়, তাহলে সবক্ষেত্রেই যে তা 'point of highest tension' হবে এমন কোন কথা হতে পারে না। সংকটচেতনার তীব্রতা বাড়তে বাড়তে যে উদ্দীপনার সৃষ্টি করে—তাকে যদি বলা যায় "point of highest tension", "moment of most intense strain" এবং কার্য-জনিত ঔৎসুক্যের চরম পরিণতি বা অবসান মুহূর্তটিকে বলা যায়—"point of reference"—"the most meaningful moment" তাহলে

প্রথমটিকে "ক্লাইম্যাক্স" নাম দিলে, দ্বিতীয়টিকে অবশ্যই ভিন্ন একটি নাম দিতে হবে। আবার দ্বিতীয়টিকে ক্লাইম্যাক্স বললে প্রথমটির জন্য একটি পৃথক নাম নির্বাচন করা দরকার। অবশ্য যে ক্ষেত্রে ঐ দুইটি এক বিন্দুতে মিলিত সেখানেই —point of highest tension' "point of reference" হতে পারে। প্রশ্ন উঠতে পারে—এই দুই ব্যাপার এক বিন্দুতে ঘটতে পারে কি? পরিণতির মুহূর্তটি সব চেয়ে তীব্র উত্তেজনার অবস্থা হতে পারে কি? সংকট চেতনার চূড়ান্ত অবস্থায় নাটক শেষ হতে পারে কি? সংকট কোন পরিণতির দিকে এগিয়ে না গেলে—চরিত্রের পরিণাম—পরিণাম সুখদায়ক বা দুঃখদায়ক যাই হোক না কেন—ঘটতে পারে কি? এই সব প্রশ্নের উত্তর নিশ্চয়ই এক কথায় দেওয়া সম্ভব নয়; বিশেষতঃ যেখানে চূড়ান্ত উত্তেজনা মুহূর্তটি সম্বন্ধেই মতভেদ রয়েছে। অতএব দৃষ্টান্তের সাহায্যে উত্তর দেওয়ার চেষ্টা করা যাক। আমরা যদি ইবসেনের 'গোষ্ট' নাটকের চূড়ান্ত উত্তেজনা মুহূর্তটি নির্ধারণ করতে যাই, তাহলে দেখতে পাব—চিঠিখানির আবিষ্কার এবং হেলমারের ভর্ৎসনা উত্তেজনার দুটি অতিলক্ষণীয় চূড়া বটে এবং দ্বিতীয় চূড়াটিতে নোরা ও হেলমারের আভ্যন্তরিক সম্পর্কের মর্মান্তিক ও অন্তিম পর্যায়ে ফুটে উঠে বটে, কিন্তু ঐ পর্যায়েই যে সংকটের চূড়ান্ত পরিণতি ঘটে এ কথা বলা চলে না; কারণ নতুন সংকটাবর্ত সৃষ্টি হয়—নোরার সংকল্পকে কেন্দ্র করে —দাম্পত্যজীবনের বন্ধন ছিন্ন করে নোরার গৃহত্যাগের সঙ্গে সেই সংকট চূড়ান্ত পরিণাম লাভ করে। এই ক্ষেত্রে সংকট-চেতনার তীব্রতম মুহূর্তটি (**point of highest tension**) এবং ঔৎসুক্যের শেষ মুহূর্তটি এক বিন্দুতে মিলিত হয়েছে বলা যেতে পারে। এই ধরণের উপসংহার সব ক্ষেত্রেই থাকতে হবে—এমন কোন কথা নেই। সংকটের চূড়ান্ত পর্যায় এবং ঔৎসুক্যের উপসংহার দুটি ভিন্ন বিন্দুতেও অবস্থান করতে পারে। 'ক্লাইম্যাক্স' সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনার উপসংহার এখানেই করা যাক। যাঁরা নতুন নাট্যকার তাঁরা লসনের নির্দেশ মেনে চললে, অনাটকীয় উপসংহারের বিপত্তি থেকে নিজেকে মুক্ত রাখতে পারবেন।

সংলাপ (Dialogue)

সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রে বাক্-ভাষার মহিমা সম্বন্ধে সুন্দর একটি উক্তি আছে, উক্তিটির সারমর্ম এই যে যদি 'শব্দ'-জ্যোতি না থাকত, তা হলে সমস্ত ভুবন অন্ধকারে নিমজ্জিত হত :—

ইদমন্ধতমঃ কৃৎস্নং জায়েত ভুবনত্রয়ম
যদি শব্দাহ্বয়ং জ্যোতিরাসংসারং ন দীপ্যতে।

বাস্তবিকই, শব্দ-জ্যোতিতেই মানুষের চোখে ত্রিভুবন আলোকিত হয়ে রয়েছে। মানুষ "মানুষ" হয়েছে এই নতুন জ্যোতির অধিকারেই। পশুরা দেখে —সূর্যের আলো যতটুকু দেখাতে পারে ততটুকুই দেখে এবং দেখে শুধু চোখের সামনের পদার্থটিকেই। মানুষ দেখে চোখে যা দেখা যায় তার সবকিছুকেই। অধিকন্তু মানুষ আরো অনেক কিছু দেখে এবং দেখে শব্দজ্যোতির আলোকে —তৃতীয় নয়নে, দেখে অতীতের রূপ ও ভাবনাকে, বর্তমানকে এমন কি ভবিষ্যতকেও—যেমন অন্তর্লোককে তেমনি বহির্লোককে। এই দেখা সম্ভব হয়েছে একটিমাত্র কারণেই—বাক্-ভাষার প্রসাদেই। বাক্-ভাষার প্রসাদেই লোক-যাত্রা চলেছে—সভ্যতা-সংস্কৃতি গড়ে উঠেছে। এককালের চিন্তা ও কল্পনাকে অন্যকালে উত্তরাধিকার সূত্রে লাভ করতে পেরেছে। শাস্ত্র ও সাহিত্য এই বাক্‌কে আশ্রয় করেই গড়ে উঠেছে। শাস্ত্রে প্রকাশিত মানুষের 'চিন্তা', সাহিত্যে প্রকাশিত মানুষের "কল্পনা"। শাস্ত্রে বাক্ আলোকিত করে—মানুষের চিন্তাকে, সাহিত্যে বাক্ আলোকিত করে—ভাবময় রূপকে বা রূপময় ভাবকে। বিশুদ্ধ গীতি-কবিতায় বাকের বিনিয়োগ হয় শিল্পীর স্বগত ভাবাবেগের বিচিত্র গতি-প্রকৃতিকে ব্যক্ত করার কাজে। বর্ণনাত্মক কাহিনী-কাব্যে বাক্ ব্যবহৃত হয় বিশেষ স্থানকাল অবস্থার এবং তদধীন পাত্রপাত্রীদের জ্ঞান-অনুভব-কর্মময় আচরণের বর্ণনায় ও বিশ্লেষণে। আর নাটকে বাক্ প্রকাশ করে দ্বন্দ্বময় জীবন-ক্ষেত্রকে বা লোকবৃত্তকে এবং তা প্রকাশ করে নিজের সম্পূর্ণ দায়িত্বেই। অর্থাৎ নাটকের বাক্‌ব্যবস্থায় শিল্পী নিজে কোন অংশ গ্রহণ করেন না বলেই বাক্‌কে নিজের দায়িত্বে বা চেষ্টাতেই জ্ঞান-অনুভব-কর্মাত্মক চরিত্রের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ তথা দৃশ্যের পর দৃশ্য রচনা করতে করতে চলতে হয়। নাট্যকার শুধু চরিত্রের 'প্রবেশ' নিষ্ক্রমণ প্রভৃতি কয়েকটি কর্মের নির্দেশ দিয়েই খালাস—আর সব রকম দায়িত্বই চরিত্রের বা বাকের

নিজের। এক হিসাবে বাক্ এখানে মুক্ত বটে, কিন্তু চরিত্রের আচরণের গণ্ডির মধ্যে তাকে আবদ্ধ হয়ে থাকতে হয়। নাটক যেহেতু জীবন-যাত্রার প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা এবং প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা বলেই চরিত্রের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার দৃশ্য, সেইহেতু নাটক রচনায় বাকের মুখ্য দায়িত্ব চরিত্রের কায়িক-মানসিক-বাচনিক আচরণের রূপটি প্রকাশ করা, এক কথায় চরিত্রকে ব্যক্ত করা। মোট কথা ব্যক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া ব্যক্ত করাই মুখ্য কার্য। বৃত্ত-পরিকল্পনার কাজের জন্য অর্থাৎ অতীত ঘটনার বিবরণ বা উদ্‌ভাসন, অন্তর্বর্তী ঘটনার মধ্যে সংযোগ-সাধন—এক কথায় কার্যের অদৃশ্য অংশের সঙ্গে দর্শক-পাঠক-মনের সংযোগ স্থাপনের জন্য বাকের যেটুকু ব্যবহার অপরিহার্য, তাকেও আসতে হবে চরিত্রের স্বাভাবিক আচরণের অংশ হিসাবেই। কার্যের অন্তর্গত চরিত্রের স্বাভাবিক আচরণ হিসাবে যা না আসবে নাটকে তার কোন স্থান নেই। অতীত- উদ্‌ঘাটনের জন্যই বাক্‌কে প্রয়োগ করা হোক আর সংযোগ সাধনের জন্যই প্রয়োগ হোক, নাটকে বাকের ব্যবহার চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রত্যক্ষ উপস্থাপনার উদ্দেশ্যেই। এই লক্ষ্য থেকে ভ্রষ্ট হলেই নাটকে বাক্ পাতিত্য-দোষ দুষ্ট হয়—অনাটকীয় হয়ে পড়ে। অতএব প্রথমেই এই সিদ্ধান্ত করা যেতে পারে—নাটকে বাককে চারিত্রিক আচরণের অংশ হিসাবেই অর্থাৎ অতিসংযতভাবে তার সমস্ত আলোকন-ব্যাপার সম্পাদন করতে হবে। কি দৃশ্যের আলোকন কি অদৃশ্যের আলোকন—সব ক্ষেত্রেই তার একই স্বভাব—চারিত্রিক আচরণেরই রূপ প্রকাশ করতে হবে।—"kind of action" হতে হবে।

এখানেই প্রশ্ন উঠবে—ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রত্যহ উপস্থাপনার দৃশ্য ব্যক্ত করা নাটকের উদ্দেশ্য এ কথা সকলেই স্বীকার করেছেন বটে, কিন্তু ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার বাঁধাধরা কোন আদর্শ বা স্বাভাবিক রূপ আছে কি? গ্রীক নাটকে, সংস্কৃত নাটকে, এলিজাবেথ যুগের নাটকে, রাসিন-কর্ণেই রচিত ক্ল্যাসিক্যাল ফরাসী নাটকে, এক কথায়—নানা যুগের কাব্যিক নাটকে (Poetic Drama), পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার বাচনিক প্রকাশে যে রীতি ও পরিমিতি বা কালমাত্রা দেখা যায়, আধুনিক নাটকে সেই রীতি অর্থাৎ পদ্যবন্ধ এবং পরিমিতি অর্থাৎ ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়া প্রকাশের কাল-মাত্রা অস্বাভাবিক বলে পরিত্যক্ত হয়েছে। সুতরাং ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপটি কি প্রথাসাপেক্ষ হয়ে পড়ছে না?

বলা বাহুল্য, প্রশ্নটির লক্ষ্য নাটকীয় সংলাপের বাস্তবিকতা বা স্বাভাবিকতা-সমস্যার উপরে—সংলাপের রূপ, রীতি ও পরিমিতির উপরে নিবদ্ধ। রূপের দিক

থেকে সংলাপকে আমরা **পদ্যবন্ধ** এবং **গদ্যবন্ধ**—এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করতে পারি। **রীতির** দিক থেকে ভাগ করতে পারি—**"কাব্যিক"** এবং **"স্বাভাবিক"**—এই দুই শ্রেণীতে এবং **পরিমিতির** দিক থেকে ভাগ করা যেতে পারে—**ভাব-তান্ত্রিক** বা **বিস্তারধর্মী** এবং **বাস্তবিক**। প্রাচীন যুগের নাটকে সাধারণতঃ সংলাপ রূপে 'পদ্যবন্ধ' রীতিতে 'কাব্যিক' এবং পরিমিতিতে 'বিস্তারধর্মী' আর আধুনিক যুগের নাটকে সাধারণতঃ সংলাপ রূপে 'গদ্যবন্ধ', রীতিতে 'স্বাভাবিক', এবং পরিমিতিতে "বাস্তবিক"। বলাবাহুল্য, উল্লিখিত মন্তব্যটি সংলাপের সাধারণ প্রবৃত্তি নির্দেশ করতেই বলা হয়েছে।

প্রথমে **সংলাপের রূপ** সম্বন্ধেই আলোচনা করা যাক। নাটক পদ্যবন্ধ হবে কি গদ্যবন্ধ হবে এ সম্বন্ধে এককোটিক সিদ্ধান্ত করা সম্ভব নয়। আমরা জানি গ্রীক নাটকের, সময় থেকে আরম্ভ করে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত, ইয়োরোপীয় নাটকের সংলাপের রূপ—সাধারণতঃ "পদ্য"। বিংশ শতাব্দীতেও টি. এস. এলিয়ট প্রমুখ কবি নাট্যকার ব্যতিক্রম হিসাবেই, পদ্যবন্ধ নাটক রচনা করেছেন। অনেক সমালোচক, নাটকের ভাষা কি হওয়া উচিত—এ প্রশ্নের আলোচনা করতে গিয়ে ছন্দোবদ্ধ কাব্যিক ভাষার পক্ষকেই সমর্থন করতে চেষ্টা করেছেন। বিখ্যাত সমালোচক **ল্যাসেল্‌স এবারকোম্বি** 'দি ফাঙ্কশান অফ পোয়েট্রি ইন্ দি ড্রামা' (পোয়েট্রি রিভিউ, ১৯১২) প্রবন্ধটি এই প্রসঙ্গে উল্লেখ-যোগ্য। সমালোচক বলতে চেয়েছেন—গদ্যবন্ধ নাটক জীবনের বাহ্যিক আচরণের অনুকরণ খুব সুষ্ঠভাবে করতে পারে বটে, কিন্তু পদ্যবন্ধ নাটক যত সম্পূর্ণভাবে অনুকরণ করতে পারে যত গভীরে প্রবেশ করতে পারে গদ্যবন্ধ নাটক ততখানি গভীরে পৌঁছতে পারে না। **"But more than that is possible and I think we ought to agree that, if thorough imitation is a crucial point the poetry play does better than the prose play"**। কিন্তু কবি-নাট্যকারদের পদ্যবন্ধ রচনা এবং কবিত্বপ্রিয় সমালোচকদের জোরালো সমর্থন সত্ত্বেও, পদ্যবন্ধ নাট্য ব্যতিক্রমের দৃষ্টান্ত হয়েই আছে। এসকাইলাস-সোফোক্লিস-ইউরিপিডিসের বা মার্লো-শেক্সপীয়রের বা কর্ণেই রাসিনের বা গেটে-শিলারের দোহাই পেড়েও পদ্যবন্ধকে চালু করা সম্ভব হয়নি। কেন হয়নি? এ কথা ঠিক যে আজও যখন এসকাইলাস-সোফোক্লিস-ইউরিপিডিস বা শেক্সপীয়র অভিনীত হয়, তখন নাট্যামোদীরা খুবই আমোদ পেয়ে থাকেন, কিন্তু এ কথাও ঠিক তাঁদের অনুকরণে যে সব আধুনিক নাট্যকার ছন্দোবদ্ধ নাটক রচনা করেছেন

তাঁদের নাটকের অভিনয় দেখে তেমন আমোদ কেউ পান না। পান না বোধ হয় এই কারণেই যে প্রাচীনদের রচনা দেখার সময় দর্শকদের মনে যে প্রত্ন-কৌতূহল থাকে, আধুনিকদের রচনা দেখার সময় তা থাকে না বলেই এবং আধুনিকদের কাছে আধুনিক রূপ-রীতি-বস্তুর প্রত্যাশা প্রবল বলেই, "পোয়েটিক ড্রামা"কে চালু করা সম্ভব হচ্ছে না। যদিও নাটক এক জাতির সাহিত্য-শিল্প অর্থাৎ জীবনের অবিকল নকল সে নয়, এবং নাটকে কতকগুলি সুনির্বাচিত পরিস্থিতি ও পাত্র-পাত্রীর সুপরিকল্পিত আচরণের সাহায্যে ভাবময় জীবনের গতি-পরিণতি সংকেতিত করা হয়—সুতরাং যে রূপে বা রীতিতে ভাবকে সংক্ষেপে অথচ জোরালো করে প্রকাশ করা যায় সেই রূপ ও রীতিই—(এ ক্ষেত্রে ছন্দোবদ্ধ কাব্যিক ভাষাই)—নাটকের উপযুক্ত প্রকাশ-মাধ্যম হবে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই এবং তা নেই বলেই "মানুষ ছন্দে কথা বলে না" বা "মানুষ কাব্যিক ভাষার কথা বলে না"—এ সব কথার কথা মাত্র—তবু আধুনিক বাস্তবতাকামী রুচির কাছে "ছন্দোবদ্ধ কাব্যিক ভাষা" অস্বাভাবিক বলেই গণ্য হয়ে থাকে। অবশ্য এই গণনা অনিয়ম-নিয়ন্ত্রিত নয়। এই গণনার সময় নিম্নোক্ত নিয়মটিই কাজ করতে থাকে:—যে বিষয়ের সঙ্গে বাস্তবতাবোধের যতখানি যোগ, সেই বিষয়ের উপস্থাপনায় আমরা তত বাস্তবিকতা চাই; যা সমসাময়িক বা নিকট অতীতের বস্তু অর্থাৎ যে বস্তু সামাজিক এবং ঐতিহাসিক, তাদের উপস্থাপনায় বাস্তবিকতার চাহিদা আমাদের বেশী। আর যা অতিদূর অতীতের অর্থাৎ পৌরাণিক বা প্রাগৈতিহাসিক—তারা আমাদের সাধারণ অভিজ্ঞতার বাইরে এবং বাইরে বলেই বাস্তব-অবাস্তব-প্রশ্নের গণ্ডীর বাইরে। এই কারণে শেষোক্ত বিষয়বস্তু উপস্থাপনায় ছন্দোবদ্ধ কাব্যিক ভাষার প্রয়োগ, আমাদের রুচিকে ততখানি পীড়া দেয় না। অতএব আজও এই ছন্দোবদ্ধ কাব্যিক ভাষার অবকাশ যদি কোথাও থেকে থাকে, তা আছে—পৌরাণিক বা পৌরাণিককল্প কিংবদন্তীমূলক সুদূর অতীতের ঘটনার ক্ষেত্রেই।

কিন্তু কাব্যিকতার লক্ষণ শুধুমাত্র ছন্দোবদ্ধতার মধ্যেই তো সীমাবদ্ধ নয়, গদ্য কবিতার ছন্দের স্তর অতিক্রম করে তা 'কবিত্বময় গদ্যের' স্তর পর্যন্ত প্রসারিত। সুতরাং সংলাপের কাব্যিকতা বলতে একদিকে যেমন বোঝায় রূপের ছন্দোবদ্ধ প্রকৃতি, অন্যদিকে বোঝায় অলংকারপ্রবণতা বা কল্পনা-প্রবণতা। সংলাপ রূপে গদ্য হয়েও প্রকৃতিতে কাব্যিক হতে পারে এবং সেখানেই রয়েছে সমস্যার দ্বিতীয় গ্রন্থি। বাস্তবতার চাহিদাতেই প্রশ্ন উঠে—মানুষ কি কবিত্বময় ভাষায় কথা বলে?

অলংকারপ্রবণ সংলাপ কি অস্বাভাবিক নয়? এই প্রশ্নের উত্তরে বলা হয়েছে—একথা ঠিক বটে যে মানুষ সাধারণ কথাবার্তায় 'কবিত্ব' ফলাতে যায় না; কিন্তু এ কথাও ঠিক যে আবেগের মুহূর্তে সাধারণ মানুষও অজ্ঞাতসারে অলঙ্কৃত ভাষা ব্যবহার করে থাকে এবং আবেগভরে কথা বলার সময় তার কথার সঙ্গে সুর জড়িয়ে যায়। ভাষা পদ্যই হোক আর গদ্যই হোক, আবেগ তার নিজের বেগেই ভাষার মধ্যে ছন্দের দোলা সৃষ্টি করে—চিত্তের গভীর প্রদেশ আলোড়িত করে বলে রূপাশ্রয়ে আত্মপ্রকাশ করতে চায়। যাদের মধ্যে চিন্তা ও কল্পনা-শক্তি উন্নত সেই সব শিক্ষিত বা উন্নতমনাদের কথা ছেড়েই দেওয়া যাক, যারা অশিক্ষিত তারাও যখন আবেগভরে কথা বলে বা কৌতুক ও রসিকতা করে তাদেরও ভাষা কবিত্বপূর্ণ হয়ে উঠে। এই দিকে থেকে বিচার করে অনেকেই বলেছেন—নাটকের সংলাপকে স্বাভাবিক থেকেই 'কাব্যিক' হতে হবে অর্থাৎ সংলাপকে হৃদয়সংবাদী করে তুলতে যতটুকু কবিত্বময় করা দরকার নাট্যকারকে তা অবশ্যই করতে হবে। যে নাট্যকার তা করবেন না, তিনি সম্পূর্ণ নাট্যকার হতেও পারবেন না। কারণ লসনের ভাষায় বলা যাক—"Dialogue without poetry is only half-alive. The dramatist who is not a poet is only half a dramatist."

এই প্রসঙ্গেই নাট্যকার জে. এম্. সিঙ্গের সিদ্ধান্তটিও স্মরণীয়—"On the stage one must have reality and one must have joy; and that is why the intellectual modern drama has failed, and people have grown sick of the false joy of the musical comedy, that has been given them in place of the rich joy found only in what is superb and wild in reality. In a good play every speech should be as fully flavoured as a nut or an apple, and such speech cannot be written by any one who works among people who have shut their lips on poetry". (Preface to The Playboy of the Western World) সুতরাং পদ্যবন্ধ সম্বন্ধে যত সহজে সিদ্ধান্ত করা গেছে, কাব্যিকতা সম্বন্ধে তত সহজে সিদ্ধান্ত করা সম্ভব নয়। যে চরিত্র কথা বলে তার মানসিক অবস্থার উপরেই যেখানে সংলাপের প্রকৃতি নির্ভর করে, সেখানে কোন্‌টি কাব্যিক আর কোন্‌টি অকাব্যিক আপাতদৃষ্টিতে বিচার করা সম্ভব নয়। কাব্যিকতা দোষদুষ্ট বলে গণ্য করা হবে

শুধু সেই সংলাপকেই যার চরিত্রের প্রকৃতির বা অভিজ্ঞতার সঙ্গে সঙ্গতি থাকবে না—চরিত্রের **স্বভাবকে** যা প্রতিফলিত করবে না।

এবার আলোচনা করা যাক—**সংলাপের পরিমিতির সমস্যা—সংলাপের সম্প্রসারণ** বা **দৈর্ঘ্যের সমস্যা**। সমস্যাটিকে প্রশ্নের আকারে এমনিভাবে দাঁড় করানো যাক—সংলাপ কত বড় বা দীর্ঘ হলে অনাটকীয় হবে? নাটকীয় সংলাপে স্বাধীনভাবে ভাব-বিস্তারের অবকাশ আছে কি না, থাকলে কতটুকু আছে?

আগেই বলা হয়েছে নাটক যেহেতু জীবনসংগ্রামের প্রত্যক্ষ রূপ এবং প্রত্যক্ষ রূপ মানেই বিভিন্ন চরিত্রের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ, **নাটকীয়ত্ব বিচারের একমাত্র মানদণ্ড ঐ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রকৃতি এবং মাত্রা।** বিশেষ পরিস্থিতিতে পাত্র-পাত্রীদের আচরণে যে কায়িক-মানসিক ও বাচনিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া দেখা দেয়, তাতে নাটকীয়ত্ব আছে কি না, তা বিচার করতে হলে, আচরণের দেশ-কাল-পাত্রগত ঔচিত্য বিচার করা আবশ্যক। কিন্তু সমস্যার গ্রন্থি সেইখানেই যেখানে ঔচিত্যের কোন নিরপেক্ষ মাত্রা পাওয়া না। গ্রীক-নাটকের, এলিজাবেথীয় যুগের নাটকের, এবং সংস্কৃত নাটকের পাত্র-পাত্রীরা বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতিতে যেরূপ দীর্ঘ দীর্ঘ সংলাপে ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়া দেখিয়েছে তাতে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সাধারণ রূপটি প্রতিফলিত হলেও, যথার্থ বাস্তবিক রূপটি—আধুনিক রুচিসম্মত বাস্তবিকতা—পাওয়া যায় না। ছন্দে-গানে-কল্পনায় ভাবের তানবিস্তার করার দিকে তাঁদের মধ্যে লক্ষণীয় ঝোঁক রয়েছে। ফলে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অতিস্বাভাবিক রূপটির সীমা লঙ্ঘিত হয়েছে এবং আদর্শায়িত রূপটিই প্রকটিত হয়েছে। এই সকল ক্ষেত্রে পরিমিতি ঔচিত্য বিচার করতে অবশ্যই আমরা তদানীন্তন প্রথার কথা স্মরণে রাখব এবং ভাববিস্তারের চেষ্টাকে মার্জনা করে নেব। কিন্তু তাই বলে সবরকম বিস্তার চেষ্টাকেই মার্জনা করতে হবে এমন কোন কথা নেই। যে বিস্তার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-বৃত্তটির আদর্শায়িত রূপের—অর্থাৎ সম্ভাব্য স্ফীতিরও (extensity) বাইরে চলে যাবে, তাকে অনাটকীয় বলেই গণ্য করতে হবে। প্রশ্ন হবে—কি করে বুঝতে পারা যাবে—সম্ভাব্য কক্ষার বাইরে চলে গেছে?

এ সম্বন্ধে সুবিখ্যাত কবি-নাট্যকার-সমালোচক টি. এস. এলিয়টের আত্মসমালোচনাটুকু দিগদর্শক হবে; সুতরাং উল্লেখযোগ্য। শেক্সপীয়রের এবং নিজের কাব্যিক নাটকের তুলনা প্রসঙ্গে এলিয়ট লিখেছেন—

শেক্সপীয়রের নাটকে কবিত্ব ও নাটকীয়ত্বের অপূর্ব সমন্বয় ঘটেছে—কবিত্ব কখনই চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার মাত্রার স্বাভাবিক রেখা অতিক্রম করে যায়নি। আধুনিক কাব্যিক নাটকে কবিত্ব ও নাটকীয়ত্ব অবিচ্ছেদ্যযোগে মুক্ত হতে পারেনি বলেই চরিত্রের উক্তি উদ্দেশ্যের গণ্ডী ছাড়িয়ে কবিত্বের স্বাধীন অনুশীলনে পরিণত হয়েছে। [জিজ্ঞাসু পাঠক এলিয়টের—'রেটোরিক এ্যাণ্ড পোয়েটিক ড্রামা'; 'এ ডায়ালোগ অন ড্রামাটিক পোয়েট্রি'—প্রবন্ধ পাঠ করলে অনেক কিছু জানতে পারবেন]। নাটকীয় সংলাপের প্রকৃতি সম্বন্ধে সমালোচকের ধারণা :— **"A speech in a play should never appear to be intended to move us as it might conceivably move other characters in the play…"** এই উদ্দেশ্য থেকে দূরে সরে গিয়ে—**"When a character in a play makes a direct appeal to us ; We are either the victims of our own sentiment or we are in the presence of a vicious rhetoric"** এলিয়টের এই মন্তব্য আমাদের মূল প্রশ্নের সমাধানে অনেকখানি সাহায্য করতে পারে। এলিয়ট বলেছেন—নাটকে পাত্র পাত্রীরা যে উক্তি প্রত্যুক্তি করবে, তাতে তাদের নিজেদেরই মধ্যে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া হবে—দর্শকদের উদ্দেশ্যে তারা কিছুই বলবে না। যখন চরিত্র, অনধিকার চর্চা করতে অর্থাৎ দর্শকদের উদ্দেশ্যে কিছু বলতে যাবে তখনই চরিত্র পরিস্থিতি থেকে বেরিয়ে আসবে অর্থাৎ ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার রূপ বা লয় কেটে যাবে। এলিয়ট বলতে চেয়েছেন—সেই উক্তিই বা উক্তির সেই অংশই অনাবশ্যক ও অনাটকীয় যা পাত্র-পাত্রীর সমুচিত ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া ব্যক্ত করে না ; চরিত্র নিজের অধিকার বা মাত্রা ছাড়িয়ে গিয়ে, দর্শকদের কিছু জানাতে বা বোঝাতে চেষ্টা করে। এ যেমন একদিকের অর্থাৎ অনাবশ্যক বা অবান্তর উক্তির পরীক্ষা, তেমনি অন্য একটি দিক—অস্বাভাবিকতার দিক থেকেও উক্তি প্রত্যুক্তির নাটকীয়ত্ব পরীক্ষা করা যেতে পারে। ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার বৃত্তটি ধরাবাঁধা কোন কিছু নয়। পরিস্থিতি এবং ক্রিয়াশীল চরিত্রের বৈশিষ্ট্য দ্বারা বৃত্তের প্রকৃতি বা গঠন নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। পরিস্থিতি বা চরিত্রের প্রকৃতি অনুসারে ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার লয় এবং পরিমাণ যথাক্রমে বিলম্বিত বা দ্রুত এবং সংক্ষিপ্ত বা দীর্ঘস্থায়ী হয়ে থাকে। অতএব সংলাপের নাটকীয়তা বিচার করতে শেষ পর্যন্ত আমাদের পরিস্থিতির ও চরিত্রের প্রকৃতির শরণাপন্ন হতে হবেই। কারণ যে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার বৃত্ত (action-reaction pattern)—মূলসূত্র অনুসারে—আমরা নাটকীয়ত্ব বিচার করে থাকি, তার প্রকৃতিটি নির্ভর করে পরিস্থিতির ও

চরিত্রের বিশিষ্টতার উপরেই। সুতরাং সংলাপ কতখানি দীর্ঘ হলে নাটকীয় হবে না, আর কত ছোট হলে নাটকীয় হবে—আপাতদৃষ্টিতেই বলে দেওয়া সম্ভব নয়। যেখানে পরিস্থিতির বৈশিষ্ট্য বা চরিত্রের বিশেষ মানসিক অবস্থা থেকে সহজে দীর্ঘ সংলাপ বেরিয়ে আসে, সেখানে তা নিশ্চয়ই অনাটকীয় নয়। 'জুলিয়াস সিজার' নাটকে এটনির বক্তৃতা বা 'হ্যামলেট' নাটকে হ্যামলেটের দীর্ঘ স্বগতোক্তি, 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকে চাণক্যের মাতৃস্নেহর উপরে বক্তৃতা এই কারণেই অনাটকীয় নয়। মনে রাখা দরকার—ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়া, ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে এবং একই ব্যক্তিতে অবস্থাভেদে ভিন্ন ভিন্ন। এই কারণেই, পরিস্থিতি চরিত্র এবং তাদের ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার সম্ভাব্য রূপটি আগে নিরূপণ করে নিয়ে সংলাপের নাটকীয়তা বিচারে প্রবৃত্ত হওয়া উচিত।

আশা করা যেতে পারে এতক্ষণে আমার নাটকীয় সংলাপের স্বরূপ অনেকটা ধরতে পেরেছি। নাটকীয় হতে গেলেই সংলাপকে (বিবরণাত্মক, সংযোগস্থাপক, ভাবীঘটনাসূচক, বক্তৃতা বা স্বগতোক্তি যে ধরণের সংলাপই হোক) চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অঙ্গ হয়ে উঠতে হবে—এই সিদ্ধান্ত করায় নাটকীয়তার একটি সার্বভৌম সূত্রের সন্ধান দেওয়া হয়েছে। এবার দু-একজন মুনির মতের সঙ্গে পাঠকদের পরিচিত করে সংলাপ আলোচনা শেষ করব।

ক্লিন্থ ব্রুকস্ ও রবার্ট বি. হেইলম্যান **'আণ্ডার ষ্ট্যাণ্ডিং ড্রামা'** নামক গ্রন্থের মুখবন্ধে, 'সংলাপের-সমস্যা' সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন এবং কতকগুলি সমস্যার উল্লেখ করেছেন! (ক) প্রোগ্রেশান (খ) একস্পোজিশান্ (গ) দি ইউজ অফ ইনফরমেটিভ ডিভাইসেস (ঘ) প্লজিবিলিটি (ঙ) ন্যাচারালনেস—পোয়েট্রিক ড্রামা (চ) টেম্পো।

(ক) **প্রথম সমস্যা: প্রোগ্রেশান**। সংলাপের মূল সমস্যা বা গুরুত্ব আসছে এই কারণ থেকেই যে—"the dramatist must do everything in dialogue" এবং "the dialouge must both characterise and lead on toward future action ; it must be progressive"। সংলাপকে "প্রোগ্রেসিভ" হতে গেলে, প্রত্যেকটি উক্তি বা পংক্তিকে নির্দিষ্ট দৃশ্যের কার্যকে ক্রমান্বয়ে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে এবং সঙ্গে সঙ্গে অথচ দ্রুত লয়ে ভবিষ্যৎ ঘটনার দিকেও চালনা করতে হবে। ভুলে গেলে চলবে না—The dramatist is under pressure। উপন্যাসের রূপ ও রীতি শিল্পীকে ধীরে সুস্থে চলার যে অবকাশ দেয়, নাট্যকারকে সেই অবকাশ দেয় না। নির্দিষ্ট

সময়ের মধ্যে নির্দিষ্ট লক্ষ্যে নাট্যকারকে পৌঁছতে হবেই। এই কারণেই নাটকের সংলাপকে এক ঢিলে দুই পাখী মারবার কৌশল আয়ত্ত করতে হয় অর্থাৎ সংলাপকে একদিকে চরিত্রের বাচনিক আচরণ হতে হয়, অন্যদিকে কার্যের ক্রমগতিকে সূচিত করতে হয়।

এই সমস্যাটিকে লসন, অন্যভাবে অর্থাৎ তাঁর স্বকীয় আলোচনা পদ্ধতি অনুযায়ী ব্যক্ত করেছেন—লিখেছেন **"A speech or group of speeches is a subordinate unit of action, and exhibits the form of an action : exposition, rising action, clash and climax. The decision which motivates the action may relate to a past, present or potential event ; but it must rise to a point of clash which exposes the break between expectation and fulfillment, and which leads to a further decision."** অর্থাৎ সংলাপ একপ্রকার কার্য এবং কার্য বলেই তাতে কার্যানুরূপ—সন্ধি অর্থাৎ সূচনা, উত্থান, সংঘর্ষ এবং চূড়ান্ত পরিণতি থাকে।

(খ) **দ্বিতীয় সমস্যা—কার্যারম্ভের বা সূচনার** (exposition) সমস্যা। যাঁদের কাহিনী রচনা করতে হয়, তাঁদের সকলেরই প্রথমে যে সমস্যার সম্মুখীন হতে হয়, সে হচ্ছে অতীত ঘটনার প্রয়োজনা। তাঁদের মধ্যে নাট্যকারের সমস্যা আরো ঘোরালো, কারণ নাট্যকারের নিজের মুখ একেবারেই বন্ধ—পাত্র-পাত্রীর সংলাপই সেখানে একমাত্র উপায়। **"In drama the characters themselves must let us know what is what, and they must do it while they are talking about something else. They can not inform us directly lest they speak for the author instead of themselves and thus get—"out of character"**। সংবাদ দেওয়ার জন্যই সংবাদ দিলে চলবে না। পাত্র-পাত্রীদের আচরণের ভিতর থেকেই সংবাদ বিচ্ছুরিত হওয়া চাই। **"The information must be implied in lines which are looking ahead rather than back."** লসনের ভাষায় বললে বলা যেতে পারে নাটকের প্রত্যেক **"information must be dramatized."**

(গ) **তৃতীয়তঃ—সংবাদজ্ঞাপন-প্রক্রিয়ার প্রয়োগ**। উপন্যাসিকরা বর্ণনা, মন্তব্য, সমীক্ষণ প্রভৃতির সাহায্য যত সহজে নিতে পারেন নাট্যকার তত সহজে তা পারেন না। এই ব্যাপারে প্রাচীন প্রথাগুলি—(স্বগতোক্তি, জনান্তিক,

আকাশভাষিত, অপবারিত), নাট্যকারকে অনেক পরিমাণে সাহায্য করতে পারে বটে, কিন্তু আজ তারা অচল। বলাবাহুল্য নাটকে বর্ণনা, বিশ্লেষণ ও মন্তব্য প্রয়োগ করা অতি দুঃসাধ্য ব্যাপার। চরিত্রের আচরণকে স্বাভাবিক রেখে, বিশ্লেষণের বা মন্তব্যের সুযোগ করে নেওয়া অর্থাৎ বিশ্লেষণ বা মন্তব্য যে করা হচ্ছে দর্শককে তা বুঝতে না দেওয়া—খুবই কঠিন কাজ। এই অভাব পূরণ করতে অনেক সময় এমন চরিত্র সৃষ্টি করা হয় যার প্রধান কাজই হয় "ভাষ্য"-রচনা করা ; যেমন শেক্সপীয়রের "এন্টনি ও ক্লিওপেট্রো" নাটকের 'এনোবারবাস' চরিত্রটি, 'চতুর্থ হেনরি' নাটকের 'ফলস্টাফ', দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের 'সাজাহান' নাটকের 'দিলদার', গিরিশ ঘোষের 'সিরাজদ্দৌলা' নাটকের "করিমচাচা" প্রভৃতিও দৃষ্টান্ত।

(ঘ) **চতুর্থতঃ—ঔচিত্য (plausibility)।** সংলাপকে স্থান-কাল-পাত্রোচিত হতে হবে। মনে রাখতে হবে—**"dramatic dialogue is a specialized form of conversation and therefore to be effective has to have some of the generic qualities of conversation. Thus it will achieve "naturalness"**। এই ধর্মটি নির্ভর করে দুটি বিষয়ের উপরে : এক—**কি বলা হল (what is included in the conversation) ;** দুই—**কিভাবে বলা হয়** (how it is said) (১) সাধারণ আলাপ-আলোচনায় লোকে স্বভাবতঃ এক কথা বলতে বলতে অন্য কথার অবতারণা করে—এ-কথা সে-কথা বলে ; কিন্তু নাটকে ততখানি এক-বলতে-আর এক বলার অবকাশ থাকে না। নাট্যকারকে একদিকে দৈনন্দিন জীবনের এলোমেলো কথার রীতি পরিহার করতে হয়, অন্যদিকে অতিমিতব্যয়িতার আড়ষ্টতা ও কৃত্রিমতা থেকে দূর থাকতে হয়। **"He must secure naturalness without admitting all the casualness and disorder of everyday speech and yet concentrate on the subject without becoming strained and uneasy।"** (২) কি-ভাবে বললে সংলাপ সমুচিত হবে, তা নির্ভর করে বিশেষ চরিত্রের শ্রেণী প্রকৃতি ও বাকভঙ্গীর উপরে। **"how people speak"** অর্থাৎ কোন লোকে কি ভাবে কথা বলে তা না জানলে সংলাপকে বাস্তবিক করে তোলা সম্ভব হয় না।

(ঙ) **পঞ্চমতঃ—কাব্যিক-নাটকের সংলাপের বাস্তবতা, বা স্বাভাবিকতা।** সাধারণ আলাপ-আলোচনায় লোকে কবিতার ভাষায় কথা বলে না বটে, কিন্তু আবেগ আসলেই মানুষের ভাষা কবিতার মতো ছন্দ-তরঙ্গায়িত

এবং অলংকৃত হয়ে উঠে। অর্থাৎ আবেগের মুহূর্তে মানুষ অজ্ঞাতসারেই কবিতার ভাষায় কথা বলতে চায়। অতএব—"poetic language becomes natural in drama which achieves real intensity......"poetic language is important among the symbols upon which drama relies. All discourse has to find effective symbols since it springs from psychological necessity is actually one of the least arbitrary."

বিশেষতঃ ট্র্যাজেডি নাটকে কাব্যিক ভাষা খুবই উপযোগী; কারণ সেখানে আবেগের গভীরতা ও তীব্রতা সৃষ্টি করার প্রয়োজন অপরিহার্য। এমন কথাও বলা যেতে পারে—"shift from poetry to prose in the eighteenth Centary marked the decline of tragic sense." অবশ্য আজকের দিনে শেক্সপীয়রের ভাষায় লিখলে হাস্যাস্পদই হতে হবে কারণ তা স্বাভাবিক হবে না। নাট্যকার কাব্যিক ভাষাই ব্যবহার করুন আর যাই করুন ভাষাকে "স্বাভাবিক" করতেই হবে। নাটকে সংলাপের দায়িত্ব—"speeches must not only be plausible as speeches and convey the heightened tension of drama and be always appropriate to time, place and character, but they must also present character and situation, bring the past perceptibly into view, and progress toward the future."

(চ) **ষষ্ঠতঃ—গতিবেগ** (টেম্পো)—সংলাপের গতিবেগধর্মিতা বলতে বুঝায় সেই ধর্মটিকেই যা আমাদের মধ্যে অগ্রগতিবোধ জাগিয়ে দেয়। এই অগ্রগতি কোনক্ষেত্রে অসংলক্ষ্য, কোনক্ষেত্রে দ্রুত হতে পারে। লেখকের উদ্দেশ্যই গতির বিধাতা।—"movement will be different in different plays or even in different parts of the play"। প্রারম্ভে কার্যের যে গতিবেগ, শেষ দিকে কার্যের সে গতিবেগ থাকে না—অনেক বেড়ে যায় অতএব —"a basic problem of the dramatist is giving to his dialogue that quality that will make it seem to move at a desirable speed and so alloting his limited space that we will not feel he has wasted any of it on less important materials" ব্রুকস্ এবং হেইলম্যানের সংলাপ-সম্বন্ধীয় আলোচনা এখানেই শেষ।

এবার **লাজোস এগরির** নির্দেশগুলি স্মরণ করা যাক। এগরি প্রথমেই স্মরণ রাখতে বলেছেন—সংলাপের গুরুত্বকে। কারণ সংলাপই প্রতিপাদ্য-প্রতিপাদনে, চরিত্রের অভিব্যক্তির ব্যাপারে, দ্বন্দ্বের পরিচালনায় প্রধানতম উপায়। সুতরাং সংলাপ দুর্বল হলে নাটক দুর্বল হবেই। সংলাপ দুর্বল হয় কেন? সংলাপের দুর্বলতা আসে চরিত্রের ত্রুটি বা দুর্বলতা থেকে। সুষ্ঠ ও সরল সংলাপ জন্ম নেয় পরিচ্ছন্ন ও ব্যক্তিত্বসম্পন্ন চরিত্রেরই মুখে। অতএব—"Only a rising conflict will produce healthy dialogue." অর্থাৎ দ্বন্দ্ব যেখানে আরোহণশীল, সেখানেই সবল সংলাপ সম্ভব। আর যেখানে দ্বন্দ্ব এক বিন্দুতে ঘুরপাক খায় (অর্থাৎ static conflict), সেখানে সংলাপ দুর্বল (shallow) হবেই। সংলাপে যত বাক্‌কেলি বা শ্লেষই থাক এবং সেই সব উক্তির সরসতা যতই থাক, প্রকৃত সবল সংলাপ আরোহণশীল কার্যেই বা বৃত্তেই সম্ভব।

লাজোস এগরির নির্দেশ :—

(ক) সংলাপ চরিত্রকে ব্যক্ত করবে (Dialogue must reveal character)

(খ) সংলাপ পটভূমিকে প্রকাশ করবে (Dialogue must reveal background)

(গ) সংলাপ ভাবী ঘটনা সূচিত করবে (Dialogue must foreshadow coming events)

(ঘ) প্রত্যেক চরিত্র তার নিজের জাত ভাষায় কথা বলবে (Let the man speak in the language of his own world)

(ঙ) পাণ্ডিত্য ফলাতে যেও না (Don't be pedantic)

(চ) প্রতিবাদ করতে, বক্তৃতা করার দরকার নেই (You need not make a speech to make a protest)

(ছ) সংলাপের দ্বান্দ্বিক প্রকৃতি, চরিত্রের ও দ্বন্দ্বের দ্বান্দ্বিক গতি প্রকৃতি থেকেই দেখা দেয় বটে, কিন্তু সংলাপের স্বকীয় দ্বান্দ্বিকতাও আছে। (Dialogue must also be dialectial in itself, in the small degree to which it can be divorced from its mates. It must work within itself on the principle or slowly rising conflict)। যেমন চরিত্র থেকে দ্বন্দ্বের উৎপত্তি এবং সংলাপ উৎপত্তি হয় চরিত্র ও দ্বন্দ্ব থেকে, তেমনি সংলাপের ধ্বনির উৎপত্তি হয় চরিত্র, দ্বন্দ্ব, সংলাপ সব কয়টির প্রকৃতি থেকে।

(জ) সংলাপের দিকে অতিদৃষ্টি দেবে না (**Do not overemphasize dialouge**). সংলাপের যত গুরুত্বই থাক, সমগ্রের গুরুত্ব অংশের চেয়ে বেশী।

উল্লিখিত নির্দেশগুলি বিস্তৃতভাবে ব্যাখ্যা করবার কোন প্রয়োজন নেই ; কারণ এ সম্পর্কে আগে অনেক কথাই বলা হয়েছে। প্রথমতঃ সংলাপকে চরিত্র সৃষ্টির দায়িত্ব নিতে হবে—চরিত্র ব্যক্ত করা ছাড়া নাটকীয় সংলাপের আর কোন প্রধান কর্তব্য নেই—এই কথাই প্রথম নির্দেশে বলা হয়েছে। দ্বিতীয় নির্দেশে সংলাপের "এক্সপোজিশান"—দায়িত্বের কথা বলা হয়েছে। তৃতীয় নির্দেশ—প্রোগ্রেশান-সংশ্লিষ্ট। চতুর্থ নির্দেশ—স্বাভাবিকতার সমস্যা সম্পর্কে ; পঞ্চম নির্দেশেরই আর একটা দিক অর্থাৎ স্বাভাবিকতা-সম্পর্কিত। ষষ্ঠ নির্দেশও ঐ একই গোষ্ঠীর। সপ্তম নির্দেশ—সংলাপের টেম্পো বা আরোহ-ক্রম সম্পর্কে। অষ্টম নির্দেশ—সংলাপের স্বাভাবিকতা বা সঙ্গতি সম্পর্কে।

এখানেই এ প্রসঙ্গের উপসংহার করা যাক এবং নাট্যকার এবং সমালোচককে শেষবারের মতো স্মরণ করিয়ে দেওয়া যাক—নাট্যকারকে ভাষার মাধ্যমেই ব্যক্তি-সম্পর্কের একটি প্রত্যক্ষ ক্ষেত্র রচনা করতে হয় বলেই, ব্যক্তি-চরিত্রের আচরণ বহির্ভূত অর্থাৎ ব্যক্তির পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া ছাড়া অন্য কিছু দেখানোর অবকাশ নাট্যকারের থাকে না। নাট্যকার গীতিময়, ছন্দোময় বা গদ্যময়—ভাষার যে রীতিকেই প্রকাশ-মাধ্যম হিসাবে ব্যবহার করুন না কেন, নাটক রচনা যে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রত্যক্ষরূপের কল্পনা এ কথাটা তাঁকে মনে রাখতেই হবে—গীতি-ছন্দ বা গদ্যকে পাত্রপাত্রীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-পরম্পরা ব্যক্ত করতেই ব্যবহার করতে হবে। কথা সুরে বা ছন্দে অথবা গদ্যে যেভাবেই বলানো হোক, কথাকে বিশেষ পরিস্থিতিতে—অবস্থিত ব্যক্তির "বক্তব্য" করে না তুলতে পারলে, অবান্তর বলেই গণ্য হবে। গীতিনাট্য বা কাব্যনাট্য বা গদ্য নাট্য—যে নাট্যই তিনি লিখুন, নাটকের যেটি বৈশেষিক লক্ষণ বা ধর্ম, তার দিকে তাঁকে দৃষ্টি রাখতেই হবে। গীতিনাট্যে চরিত্রের ভাষা 'গান' বটে কিন্তু সেই গান সাধারণ বা নিরপেক্ষ কোন গান নয়, সে গান চরিত্রেরই বিশেষ অবস্থার ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়া। অতএব গানের কথা, মাত্রা ও সুর ঐ বিশেষ অবস্থার প্রকৃতি দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত হতে বাধ্য। গানের কথা, মাত্রা ও সুর যেখানে পরিস্থিতিকে ব্যক্ত না করে নিজেকে ব্যক্ত করতে ব্যস্ত হবে, সেখানেই তা অনাটকীয় বলে গণ্য হবে। কাব্যিক নাটকের সংলাপ সম্বন্ধেও এই একই সূত্র প্রযোজ্য। কাব্যিক নাটকের সংলাপে ছন্দো-

বন্ধকে এবং অলংকৃতবাক্ ব্যবহারকে রীতি হিসাবে স্বীকার করে নেওয়া হয়ে থাকে বটে, কিন্তু তাই বলে ছন্দের বা অলংকারের স্বাধীনতা সেখানে নিরঙ্কুশ নয়; সেখানে ছন্দ বা অলংকারের প্রয়োগ নাটকের বিশেষ পরিস্থিতির প্রকৃতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। সাধারণ সূত্র হিসাবে বলা চলে—যে ছন্দে আবেগের গতি-প্রকৃতিটি যথাযথভাবে প্রতিচ্ছন্দিত হয়, যে ছন্দে কথ্য রীতির ধ্বনিতরঙ্গের রূপটি অনেকাংশে প্রতিফলিত হয় সেই ছন্দই নাটকীয় এবং যে ছন্দে তা হয় না সেই ছন্দটিকেই অনাটকীয় বলে গণ্য করতে হবে। যেমন পয়ার, ত্রিপদী, চৌপদী প্রভৃতি ছন্দ কথ্যরীতি থেকে দূরে বলেই নাটকের ছন্দ-বন্ধ হিসাবে, অমিত্রাক্ষর ছন্দের চেয়ে কম নাটকীয়; অন্য পক্ষে অমিত্রাক্ষর ছন্দ স্বাভাবিক বাক-ব্যবহারের কাছাকাছি পৌঁছতে পারে বলে বহুকাল আগে থেকে নাটকীয় ছন্দ হিসাবে অগ্রাধিকার পেয়ে আসছে। এই প্রসঙ্গেই স্মরণ করা যেতে পারে নাট্যকার গিরিশচন্দ্র অমিত্রাক্ষর ছন্দকে ভেঙ্গে কথ্যরীতির আরো কাছে পৌঁছে দেওয়ার প্রশংসনীয় চেষ্টা করে গেছেন এবং আধুনিক গদ্য-কবিতার ছন্দে গদ্য-পদ্যের সীমারেখা প্রায় নিশ্চিহ্ন হয়ে গেছে। সে যাই হোক না কেন, কাব্যিক নাটক যিনি লিখবেন তাঁকে অবশ্যই পরিস্থিতিগত বা চরিত্রনিহিত আবেগের গতি-প্রকৃতিটি উপলব্ধি করতে হবে এবং ভাবের প্রকৃতি অনুসারে ছন্দ ব্যবহার করতে হবে, মনে রাখতে হবে সাধারণ কথাবার্তার মেরু থেকে অতি-উচ্ছ্বসিত আবেগের মেরু পর্যন্ত ভাবাবেগের যত স্তর সম্ভব, ছন্দোবিন্যাসে তত বৈচিত্র্য সৃষ্টি করার অবকাশ আছে। তেমনি কবিত্ব অর্থাৎ ভাবের বিস্তার বা কল্পনাশক্তির খেলা দেখানোর অবাধ অবকাশ নাটকীয় সংলাপে থাকে না এবং থাকে না এই কারণেই যে নাটকে মূলতঃ ব্যক্তি-আচরণকেই রূপ দেওয়া হয়। নাটকে প্রত্যেক ব্যক্তির আচরণ অন্য ব্যক্তির আচরণ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। কোন ব্যক্তিরই আচরণ নিরপেক্ষ নয়। এইকারণেই ভাবের বা স্বাধীন অনুশীলন করা সম্ভব নয়। যেখানে একের ক্রিয়া অন্যের মধ্যে কল্পনার প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে, এবং ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অবিরাম প্রবাহ চলতে থাকে, সেখানে প্রতিক্রিয়া-বিধি (**Law of Reaction**) অধীনে থাকা ছাড়া কারো কোন গত্যন্তর নেই। সুতরাং ভাববিস্তারের অবকাশ থাকে ততক্ষণই যতক্ষণ আর একজনের প্রতিক্রিয়া অনিবার্য হয়ে না উঠে। অনিবার্য প্রতিক্রিয়া রেখা অতিক্রম করলেই ভাববিস্তার অনাটকীয় হয়ে দাঁড়ায়। এই বিপত্তির সম্ভাবনা শুধু যে কাব্যিক সংলাপেরই আছে তা নয়, গদ্য সংলাপেরও ভাগ্যে এ বিপত্তি ঘটতে পারে।

সুতরাং গদ্যে সংলাপ রচনা করলেই যে সংলাপ স্বাভাবিক তথা নাটকীয় হতে বাধ্য এমন ধারণা করার কোন কারণ নেই। ভাবের বিস্তার বা কল্পনা শক্তির খেলা পদ্যে যেমন দেখানো যায়, তেমনি গদ্যেও দেখানো সম্ভব। যে কারণে ভাবের ছন্দোবদ্ধ বিস্তার অনাটকীয় বলে গণ্য হয়, সেই একই কারণে গদ্যবন্ধে কল্পিত বিস্তারও অনাটকীয় হয়ে থাকে। ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার স্বচ্ছন্দগতিতে যে উপাদানই ব্যাঘাত সৃষ্টি করুক, শত গুণে গুণী হওয়া সত্ত্বেও তা অনাটকীয় বলেই বিবেচ্য। অতএব এ সিদ্ধান্ত অবশ্যই করা যেতে পারে যে, সুরবন্ধ পদ্যবন্ধ এবং গদ্যবন্ধ এই তিন বন্ধের যে বন্ধেই রচিত হোক নাটকীয় হতে গেলে তাকে চরিত্রের পারস্পরিক আচরণের স্বাভাবিক ও সম্ভাব্য রূপের গণ্ডীর মধ্যে থাকতেই হবে, অর্থাৎ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার নিয়ম মানতেই হবে। নাট্যকারকে সর্বদাই মনে রাখতে হবে এই নিয়মের মধ্যে নাটকের মূলতত্ত্ব নিহিত এবং এই নিয়মের দ্বারাই পাত্রপাত্রীর সব রকম আচরণের—(কায়িক-সাত্ত্বিক-বাচনিক) নাটকীয়ত্ব পরীক্ষিত হয়ে থাকে। এখানেই 'সংলাপ'-আলোচনার উপসংহার করা যাক।

॥ গীতিনাট্য ॥

যদিও নাট্য-প্রজাতি হিসাবে গীতি-নাট্য প্রাচীনতম এবং যাত্রানাটক প্রাচীনতর বলে দাবী জানাতে পারে এবং রূপক-সাংকেতিক শ্রেণীর প্রাচীনতার দাবীও কম জোরালো নয়, তবু নাটক বলতেই সাধারণতঃ যাদের কথা মনে জাগে, এরা তারা নয়; এরা অ-সাধারণ। সংলাপের ক্রমবিবর্তনের ইতিহাস লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে—সংলাপ গানের মেরু থেকে ধীরে ধীরে সরে এসেছে ছন্দোবন্ধে এবং ছন্দোবন্ধের ধাপ থেকে নেমে এসেছে—গদ্যবন্ধে। নাটকের ক্রমবিকাশ সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে বিখ্যাত সমালোচক আর. জি. মোলটন (R. G. Molton) যে কথাটি বলেছেন তা এই প্রসঙ্গে মনে আসে। তিনি বলেছেন—নাটকের ক্রমবিকাশের ইতিহাস আসলে—"সংগীতের উপর সংলাপের জয়"—(Conquest of song by the dialogue)। এই কথার অনুকরণে আমরাও বলতে পারি—Conquest of poetry by prose। একথা সকলেরই জানা—সংলাপের ক্রমবিকাশের ইতিহাস বিশুদ্ধ সংগীতের উচ্ছ্বাস, উক্তি-প্রত্যুক্তির বাঁধুনিতে অর্থাৎ পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপে ধরা না দেওয়া পযন্ত নাট্যের উদ্ভব সম্ভব হয়নি এবং যিনি গানকে ব্যক্তির উক্তি-প্রত্যুক্তির কাজে ব্যবহার করে লোকবৃত্ত অনুকরণ করার চেষ্টা করেছিলেন তিনিই প্রথম গীতি-নাট্যকার। বলা বাহুল্য, গীতিনাট্যকারের হাতে ভাবসঞ্চারের প্রধান মাধ্যম "গান" অর্থাৎ 'সুরময়ী বাণী'। নাটকীয় সংলাপের যে যে ধর্ম অত্যাবশ্যক, গীতিনাট্যের সংলাপে **অর্থাৎ** গানেও সেই সেই ধর্ম থাকা চাই। আগেই বলেছি নাট্যবৃত্তের মধ্যে যেই প্রবেশ করুক, তাকে নাটকের অবিরাম গতির ছন্দে যোগ দিতে হবে—গতিশীল হয়ে উঠতে হবে—পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া ও প্রতিক্রিয়ার অঙ্গ হয়ে উঠতে হবে। সুতরাং যিনি গীতি-নাট্যকার নাটকীয় সংলাপের মৌলিক প্রকৃতিটি মনে রেখেই তাঁকে সুর ও বাণী যোজনা করতে হবে। কার্যের আরোহণের (প্রোগ্রেশান) চরিত্র ও পরিস্থিতি বৈশিষ্ট্যের এবং গতি-বেগের মাত্রার সঙ্গে যদি তিনি সুরের সঙ্গতি না রাখতে পারেন, তাহলে তাঁর সেই সুর—সুর হিসাবে যত মধুরই হোক,—অনাটকীয় বলেই গণ্য হবে। আবার, সুরের সঙ্গতি রক্ষা করলেও যদি তিনি কার্যের গতি উপেক্ষা করে সুরের তানবিস্তারের জন্য কালক্ষেপ করেন অর্থাৎ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ক্ষেত্র থেকে বেরিয়ে যান, তা হলেও তা অনাটকীয় হতে বাধ্য! এ কথা সত্য বটে যে গীতিনাট্যকারকে সমালোচকরা খানিকটা বিস্তারের অবকাশ বা ছাড়পত্র

(লাইসেন্স) দিয়ে থাকেন—গদ্যসংলাপের চেয়ে খানিকটা দূরে (**psychical distance**) রেখেই গীতি সংলাপকে উপভোগ করে থাকেন অর্থাৎ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াবোধকে তেমন উগ্র করে রাখেন না ; কিন্তু এ কথাও সত্য নাটকে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রত্যাশা থাকেই এবং থাকে বলেই যে গান বা সুর-বিস্তার **প্রতিক্রিয়ার সম্ভাব্য সীমারেখার** বাইরে চলে যায়, তাকে সমালোচক নাটকীয় বলে গণ্য করতে পারেন না। গীতিনাট্য রচনা এবং সমালোচনা যিনি করবেন তাঁকে এই বিষয়ে খুবই সতর্ক থাকতে হবে। মনে রাখতে হবে যে, গায়ক ও নাট্যকারের নিখুঁত সমন্বয়েরই ফলে সার্থক গীতিনাট্যের জন্ম সম্ভব হয়।

ভাল গীতিনাট্য রচনা করতে পারেন শুধু সেই নাট্যকারই যিনি সংগীতজ্ঞ। কারণ বিভিন্ন ভাবের সঙ্গে রাগরাগিণীর যে নিগূঢ় যোগ রয়েছে সেই যোগ যিনি উপলব্ধি করতে পারেন না, তাঁর পক্ষে সুরযোগে ভাবের বিচিত্র রূপ ব্যক্ত করা সম্ভব হয় না। তেমনি গীতিনাট্যের সমালোচককেও গীতজ্ঞ হতে হবে—সুররসিক হতে হবে। কারণ, যে নাটকে ভাবের সঞ্চার, কার্যের আরোহণ এবং গতি-প্রকৃতি কথা ও সুরের সার্থক সংপৃক্তির উপর নির্ভর করে—তার সমালোচনায় শুধু কথার তাৎপর্য অনুধাবন করাই যথেষ্ট নয়, সুরের ভাবব্যঞ্জনাশক্তি এবং তাল ও লয়ের সঙ্গতিও অবশ্য লক্ষণীয়। যে নাট্যকার বা সমালোচক গীতিনাট্যের এই বিশেষ প্রকৃতিটি উপলব্ধি করতে পারবেন না, তাঁদের দ্বারা গীতিনাট্যের রচনা বা সমালোচনা কোনটিই সম্ভব হবে না। মনে রাখতেই হবে—গীতিনাট্যকার গানের ফুলে কাহিনীর মালা গাঁথেন।

যাত্রা নাটক

যাত্রা-নাটকের নাট্যকারকেও কাহিনী রচনা করতে হয় এবং সাধারণ নাট্যকারের মতোই পঞ্চসন্ধিসমন্বিত বৃত্ত কল্পনা করতে হয় অর্থাৎ তাকেও বৃত্ত গঠনের বিভিন্ন সমস্যার সম্মুখীন হতে হয়—(এক্সপোজিশান, সিলেকশান্, কন্টিনিউটি, প্রোগ্রেশান, ক্লাইম্যাকস্ প্রভৃতি সমস্যার সমাধান করতে হয়), পাত্র-পাত্রীদের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ভিতর দিয়ে, আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত একটি কার্যকে (action) উপস্থাপিত করতে হয়। তবে এই উপস্থাপনার ব্যাপারে যাত্রানাট্যকার **গান, পদ্যবন্ধ** এবং **গদ্যবন্ধ** সব রকমের প্রকাশরীতি প্রয়োগ করে থাকেন—করতে বাধ্য হন। তার প্রথম ও প্রধান কারণ যাত্রানাট্যকার নাটক লেখেন রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ের জন্য নয়—আসরে অভিনয়ের জন্য। রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ের জন্য তিনি লেখেন না বলেই, তাঁর মনের সামনে থাকে অগণিত দর্শকের সমাবেশ। রঙ্গালয়ের দেওয়াল ঘেরা সংকীর্ণ আয়তনের মধ্যে রস সঞ্চার করা যত সহজসাধ্য ব্যাপার, বিরাট দর্শক-সমাবেশের কাছে রস পরিবেশন করা তত সহজসাধ্য নয়, বরং অতি দুঃসাধ্য ব্যাপার। এই কারণেই যাত্রানাট্যকারকে জোরালো অর্থাৎ উদ্দীপক উপায়গুলি বেশী প্রয়োগ করতে হয়, বলা নিষ্প্রয়োজন ভাবাবেগ সঞ্চার করবার উদ্দীপকতম উপায় **গান**, তারপরেই **ছন্দোবদ্ধ ভাষা**। যাত্রানাট্যকার অগত্যা এই দুইটি উপায় অবলম্বন করতে বাধ্য হন। ভাবাবেগকে বিরাট দর্শক-সমাবেশের শেষ প্রান্তে, শেষ দর্শকের কাছে পৌঁছে দেওয়ার দায়িত্ব থাকে বলেই, যাত্রানাট্যকারকে ভাবসঞ্চারের উপায় হিসাবে অধিকতর পরিমাণে গানের ব্যবহার করতে হয়। ছন্দোবদ্ধ কথা দিয়ে আবেগ-সঞ্চার যতটুকু করা সম্ভব তা করার পরেই তিনি কথা ও সুর দিয়ে আবেগের বেগকে বাড়িয়ে দেওয়ার চেষ্টা করেন এবং আসর ও দর্শক-পরিমণ্ডলকে এক সমমাত্রিক বোধের ক্ষেত্রে তথা আবেগের ক্ষেত্রে পরিণত করেন। এই উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার জন্যই যাত্রানাট্যকারকে **'বিবেক' 'নিয়তি' "কুশী-লব"** প্রভৃতি একক চরিত্র বা গায়ক-সম্প্রদায় সৃষ্টি করতে হয়।

যাত্রানাটকে **বিবেকের** মর্যাদা অনেকটা গ্রীক নাটকের কোরাস অধিনায়কের মর্যাদার মতো অর্থাৎ বিবেক ও তার গায়কসম্প্রদায় গানের সাহায্যে একদিকে ভাববস্তুকে ব্যাখ্যা করে বুঝিয়ে দেয়, অন্যদিকে পাত্রপাত্রীর তীব্র আবেগের

অনুভূতিকে দর্শক সমাজের মনে সঞ্চার করে দেয়। বিবেক একাধারে ভাষ্যকার ও রস-সঞ্চারক। যে যাত্রানাট্যকার বিবেকের সেই দ্বৈত স্বভাব ব্যক্ত করতে না পারেন, বিবেকের ভাষ্যকার-সত্তা ও রস-সঞ্চারক-সত্তার মধ্যে সঙ্গতি স্থাপন করতে না পারেন, তাঁর পক্ষে ভাল যাত্রানাটক লেখা সম্ভব নয়। বিবেক কোথায় এবং কতটুকু ভাষ্য রচনা করবে, কোন মুহূর্তে চরিত্রের ভাবাবেগের বাহন হবে এবং কতক্ষণই বা সেই ভাবাবেগ বহন করবে এ সম্বন্ধে নাট্যকারের টনটনে মাত্রাজ্ঞান থাকা চাই। বিবেক সমাজের নৈতিক চেতনার শরীরী মূর্তি এবং তার মধ্যে সমাজ-চৈতন্যেরই বিশেষ মনোভাব ব্যক্ত হয়—এ কথা যেমন মনে রাখা দরকার তেমনি এ কথাও ভুলে গেলে চলবে না যে বিবেক বা নিয়তি কার্যসহায়ক ছাড়া আর কিছুই নয়। তার ভাষ্য বা সহানুভূতির সার্থকতা, পাত্র-পাত্রীর কথা ও হৃদয়াবেগকে দর্শকের বোধে ও আবেগ-বন্ধে পৌঁছে দেওয়ার মধ্যেই নিহিত। বিশেষতঃ যেখানে পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার আবেগ-তরঙ্গগুলিকে বহুপ্রসারী করবার জন্যই তাদের প্রযোজনা করা হয়, সেখানে বিবেকের আচরণ পাত্র-পাত্রীর আচরণ দ্বারা অর্থাৎ—ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার কালমাত্রা দ্বারা নিয়ন্ত্রিত না হয়ে পারে না; সেখানে কার্যের গতি, পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ধাঁচটি অক্ষুণ্ণ রেখেই বিবেককে ভাষ্যরচনা বা ভাবসঞ্চার করতে হয়। এই সব ক্ষেত্রে, ভাষ্যরচনা করতে বা ভাবসঞ্চার করতে যেয়ে, বিবেক যদি পাত্র-পাত্রীর আচরণকে একেবারে আচ্ছাদিত করে ফেলে অর্থাৎ পাত্রপাত্রীর দ্বন্দ্ব বা সংকটের রূপটিকে ব্যক্ত না করে, তত্ত্ব ব্যাখ্যায় বা সুরের কসরৎ দেখাতে মত্ত হয়ে উঠে, তাহলে বুঝতে হবে বিবেক স্বাধিকারপ্রমত্ত হয়েছে—অধিকারের সীমা লঙ্ঘন করেছে। যে পরিমাণে বিবেক আপন অধিকার সীমার বাইরে চলে যায় সেই পরিমাণেই সে অনাটকীয় হয়ে পড়ে। যাত্রানাট্যকারকে এ বিষয়ে খুবই সতর্কতা অবলম্বন করতে হবে। অঙ্কের বা দৃশ্যের প্রথমে তিনি বিবেক ও তার সম্প্রদায়কে যতখানি সময় বা সুযোগ দিতে পারবেন, দৃশ্যের ভিতরে ততখানি সময় বা স্বাধীনতা তিনি দিতে পারবেন না। যাত্রানাটকের অভিনয়কালের ব্যাপ্তি বেশী বলে কার্যের অগ্রগতি বা আরোহণের লয় অপেক্ষাকৃত বিলম্বিত হয় বটে, কিন্তু লয় যত বিলম্বিতই হোক, গতি যেখানে রয়েছে সেখানে কেউ স্থিতির নিরঙ্কুশ স্বাধীনতা দাবী করতে পারে না।

পৌরাণিক যাত্রানাটকের আর একটি বিশেষ চরিত্র "**নিয়তি**"। বিবেককে যদি বলা যায় সমাজ-বিধানের প্রতিনিধি, সমাজের নৈতিকবোধের প্রতিমূর্তি,

"নিয়তি"কে বলা যেতে পারে—অদৃষ্ট বা দৈববিধানের মূর্ত প্রকাশ। যাত্রানাটকে যে জীবনের সমালোচনা করা হয়েছে, তার দার্শনিক পরিকল্পনা এই:—জীবের ভিতরে রয়েছে প্রবৃত্তির দুর্নিবার তাড়না—রয়েছে বিস্ময়কর পুরুষকার। বাইরে রয়েছে সমাজবিধান বা নিবৃত্তির সংস্কার যা বিবেক রূপে বিরাজ করে। প্রত্যেক ব্যক্তিরই বুদ্ধিতে এবং তারও বাইরে রয়েছে অদৃশ্য দৈব-বিধান বা নিয়তির রহস্য বা লীলা। মানুষ তার অদৃষ্ট মহাশক্তিরূপা নিয়তিকে জানতে পারে না। বুঝতে চায় না—বোঝে না—নিয়তিকে কেউ বাধা দিতে পারে না। মেনেও মানতে চায় না—মানুষের জীবন শেষ পর্যন্ত নিয়তি-নিয়ন্ত্রিত। সমাজ-বিধানের মধ্যে দৈব-বিধানেরই শুভাশুভ প্রতিফলিত। ধর্মাধর্মের পাপ-পুণ্যের বিধিনিষেধ প্রচারিত। মানুষকে সমাজের একজন হয়েই পাপপুণ্যের ঐ বিধিনিষেধ মেনে চলতে হয় এবং মানতে হয় ইহলোকের ও পরলোকের সুখ-শান্তির মুখ চেয়েই। সমাজ-বিধান মেনে চলে মানুষ অদৃষ্ট দৈববিধানই মেনে চলে; দেবতার ইচ্ছার অনুবর্তন করে পারলৌকিক জীবনের সুখ-শান্তিকে সুরক্ষিত করতে চেষ্টা করে। কিন্তু মানুষের মধ্যে জৈবিক প্রবৃত্তি; কাম-ক্রোধ-লোভ-মোহ-মদ-মাৎসর্য প্রভৃতি রিপু আছে। তারা মানুষকে কুমন্ত্রণা দিয়ে "অসুর" করে তোলে। রিপুর তাডনায় মানুষ মোহগ্রস্ত হয়ে সমাজ বিধান লংঘন করে—দৈববিধানের বিরুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা করে এবং নিজেই নিজের সর্বনাশ সাধন করে বিধাতার হাতে চরম শাস্তি পায়। মানুষের জীবন ক্ষেত্রে এই নিবৃত্তি-প্রবৃত্তির দেবাসুর যুদ্ধ চলেছে অবিরাম—এই যুদ্ধের কথাই পৌরাণিক রূপক কাহিনীর আকারে প্রাচীন যাত্রানাটকে উপস্থাপিত হয়েছে। সেখানে নিয়তি, সমাজবিধি এবং প্রবৃত্তি—এই তিন শক্তির ক্রিয়া-প্রাতিক্রিয়ার দ্বারা জীবন নিয়ন্ত্রিত এবং নিয়ন্ত্রিত বলেই এই তিন শক্তির প্রতিনিধিস্থানীয় চরিত্রও যাত্রায় আবশ্যক ছিল। বাস্তবিকই এ কথা স্বীকার করতেই হবে—জীবনকে সমস্ত রকম প্রভাবের (জৈবিক-সামাজিক-দৈবিক) পরিপ্রেক্ষিতে দেখার বা দেখানোর এই চেষ্টা অবশ্যই প্রশংসনীয়। এইভাবে জীবন উপস্থাপিত করায়, মানবজীবনের ত্রৈমানিক সত্তাটি—(মানুষের জীবন ব্যক্তিগত বাসনার অধীন, সমাজের অধীন এবং দেবতার ইচ্ছার অধীন—এই সত্যটি) সামাজিকবর্গের কাছে অতিস্পষ্টরূপে প্রকটিত হয়। এই প্রসঙ্গেই উল্লেখ করা যেতে পারে—পৌরাণিক নাটকের সঙ্গে প্রাচীন যাত্রানাটকের এই দিক দিয়ে বেশ খানিকটা আত্মিক ঐক্য রয়েছে। উভয়েই প্রাকৃত জীবনকে অতি-প্রাকৃতের আওতায় বা পটভূমিকায় দাঁড় করিয়ে দেখানোর চেষ্টা করে থাকে। গ্রীক

নাটকের—এমন কি এলিজাবেথীয় যুগের ও পরবর্তীকালের ট্র্যাজেডি নাটকের দার্শনিক পরিবেশও অনেকটা এই ধরণের। কোথাও অতিপ্রকৃতের হস্তক্ষেপ স্থূল, কোথাও বা সূক্ষ্ম এই যা প্রভেদ। শেক্সপীয়রের ট্র্যাজেডিতে চরিত্র নিয়তির স্থান অনেকখানি দখল করেছে—এ কথা যেমন সত্য, তেমনি এ কথাও সত্য শেক্সপীয়র এবং তার চরিত্ররা নিয়তি-সচেতন। গ্রীক নাটক বা পৌরাণিক নাটকের পটভূমি, বলা যেতে পারে, স্বর্গ-মর্ত-পাতাল পরিব্যাপী। শেক্সপীয়রের ট্র্যাজেডি নাটকের পটভূমিও স্বর্গ-মর্ত-পাতালকে আবেষ্টিত করে দাঁড়িয়ে থেকে নাটকের দার্শনিক গভীরতা বৃদ্ধি করেছে।

কিন্তু এককালে যাত্রানাটকে 'নিয়তি' যে অতিপ্রাকৃত ও অদৃষ্ট দৈবশক্তির প্রতিনিধিত্ব করেছে, আজ মানুষের মনে সেই শক্তির প্রতি সংশয় এবং অবিশ্বাস জন্মেছে। আজ যাঁরা আসরে—অভিনেয় নতুন যাত্রা নাটক লিখতে চাইবেন, তাঁদের নতুন যুগোপযোগী "নিয়তি" বা 'বিবেক' তৈরি করতে হবে। তাঁদের নাটকে নতুন সমাজচেতনার প্রতিনিধি হবে—"বিবেক" এবং সমাজ-বিবর্তনের অমোঘ নিয়মের রূপ নিয়ে দাঁড়াবে 'নিয়তি'। বলা বাহুল্য এই নতুন যাত্রা-নাটকের বিষয়বস্তু হবে—বর্তমান সমাজেরই দেব ও অসুর শ্রেণীর দ্বন্দ্ব, এক কথায় শ্রেণীদ্বন্দ্ব। আর যেখানে পুরাণো বিষয়বস্তু বা কাহিনীর কাঠামো গ্রহণ করা হবে, সেখানেও প্রতিমায় প্রাণসঞ্চার করতে হবে আধুনিক চেতনার স্পর্শ দিয়ে—পুরানো বোতলে নতুন সুরা পরিবেশন করতে হবে। যাত্রা-নাটকে সার্বজনীন আবেদন-শক্তি সঞ্চার করবার এই একটিমাত্র পথই খোলা আছে। এই নতুন যাত্রাভিনয়ে বিখ্যাত বিখ্যাত গায়ক-বাদক-অভিনেতার সংযোগ ঘটাতে হবে। একদিকে বিবেক ও তার গায়ক সম্প্রদায় নিযুক্ত থাকবে নতুন সুরে নতুন বাণী শোনাতে, অন্যদিকে নাটকে যে সমস্যা বা দ্বন্দ্বের কথা উপস্থাপিত হবে তা আমাদের বর্তমান জীবনের সমস্যা ও আশা আকাঙ্ক্ষাকেই ব্যক্ত করবে। গ্রামে গ্রামে যেদিন বৈদ্যুতিক আলো জ্বলবে, সেদিন অবশ্যই বিবেকের কণ্ঠকে সাহায্য করতে "মাইক্রোফোন" এগিয়ে আসবে এবং পাত্র-পাত্রীর আঙ্গিক-বাচনিক অভিনয়ে সূক্ষ্ম কাজের মাত্রাও আরো বাড়বে, গীত যোজনায় ও সংলাপের রীতিতেও পরিবর্তন দেখা দেবে। সেদিনকার নাট্যকারকে নতুন অবস্থার চাহিদা মেটাতে নতুন ধরণের গান ও সংলাপ যোজনা করতে হতে পারে। কিন্তু সেই অবস্থা যতদিন না আসছে ততদিন যাত্রানাট্যকারকে বর্তমান রীতি অনুসরণ করেই নাটক লিখতে হবে।

আর একটি বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করেই এ প্রসঙ্গ শেষ করছি। আমরা দেখাতে চেষ্টা করেছি—যাত্রার রচনারীতি ও অভিনয়রীতি তার "আসরে-অভিনেয়ত্ব" প্রকৃতিটির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে। যাত্রার অভিনেতা যে কণ্ঠকে উচ্চগ্রামে তুলে অভিনয় করেন, তার কারণ তাকে বিরাট দর্শক-শ্রোতৃমণ্ডলীর কাছে 'সংলাপ'-কে পৌঁছে দিতে হয়। এই একই কারণে, যাত্রার সংলাপে সুরের, ছন্দের ও কবিত্বের এত সমাদর এবং যাত্রার সংলাপ সাধারণ নাটকের গদ্যবদ্ধ সংলাপের মতো কাটা কাটা কথার আকৃতি ধারণ করিতে পারে না—দীর্ঘ ধ্বনি তরঙ্গের আকার গ্রহণ করে। যাত্রানাটক আসরে-অভিনেয় বলেই, যাত্রাভিনয়ে দৃশ্যপটের অভাবে ঘটনার স্থান-কালের পরিচয়—"উদ্দীপন বিভাব"—আচ্ছাদিত থাকে এবং আলোকের অভাবে সাত্ত্বিক অভিনয়ের সূক্ষ্ম কাজ দেখানোর অবকাশ থাকে না—ভাবাবেগের সূক্ষ্ম ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ ফুটিয়ে তোলা সম্ভব হয় না। এই অভাবের বাধা অতিক্রম করতেই যাত্রা-নাট্যকার বিশেষ কৌশল অবলম্বন করতে বাধ্য হন। রেডিও-নাটকের নাট্যকারকে অবস্থাচক্রে যে কৌশল গ্রহণ করতে হয়—যাত্রা-নাট্যকারকেও সেই উপায় অবলম্বন করতে হয়। আবেগপূর্ণ বিবৃতিধর্মী অথবা চিত্রধর্মী সংলাপের সাহায্যে তিনি দৃশ্যপটের ও আলোকের অভাবজনিত দৈন্য দূর করবার চেষ্টা করে থাকেন—চর্মচক্ষুর কাছে যাকে দৃশ্য করে তুলতে পারেন না, তাকে শব্দ-চিত্রের সাহায্যে কল্পনা নেত্রের কাছে দৃশ্য করে তুলতে চেষ্টা করেন। ব্যাপারটি তত সহজসাধ্য নয়। চরিত্রকে স্বাভাবিকতার গণ্ডীর মধ্যে রেখে, তাকে দিয়ে বর্ণনা ও বিশ্লেষণের কাজ করানো, শক্তি না থাকলে সম্ভব হয় না। আসল কথা; নিজের অবস্থার গণ্ডীর মধ্যে থেকে, যিনি যত অধিক পরিমাণে রসনিষ্পত্তির ব্যবস্থা করতে পারেন, তিনি তত বড় স্রষ্টা। যাত্রা নাট্যকারকে সব সময়েই তাঁর "অবস্থা"র কথা মনে রাখতে হবে—মনে রাখতে হবে অগণিত দর্শক পরিবেষ্টিত দৃশ্যসজ্জাহীন, শব্দযন্ত্র-বিহীন এবং আলোক-সম্পাত বিহীন "আসর" আশ্রয় করেই তাকে রসনিষ্পত্তি করতে হবে।

রেডিও নাটক

যিনি লিখবেন, তাঁকে সব সময়েই মনে রাখতে হবে, তাঁর একমাত্র আশ্রয় "ষ্টুডিও"—ষ্টুডিওর একটি বা একাধিক কক্ষ এক কথায় বলতে "মাইক্রোফোন"। তাঁর দর্শক থাকে ঘরে ঘরে,—অভিনেতার কাছ থেকে অনেক অনেক দূরে। তাঁর দর্শক যেমন অদৃশ্য তেমনি অদৃশ্য তথা অব্যবহার্য মঞ্চের দৃশ্যসজ্জা এবং অভিনেতার আঙ্গিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া রূপ বা উপায়গুলি। শব্দতরঙ্গ-বিবর্ধক মাইক্রোফোন যন্ত্রটিই তাঁর একমাত্র আশ্রয় এবং শব্দ বা ধ্বনিই তাঁর একমাত্র বাহন। সুতরাং প্রকাশ্য বস্তুকে **শব্দে** (Sound) পরিণত করবার ক্ষমতা যাঁর যত বেশী তত তাঁর নৈপুণ্য। বিভাব-অনুভাব-সঞ্চারিভাবকে যে মাত্রায় নাট্যকার শব্দ বা ধ্বনিতে পরিণত করতে পারেন সেই পরিমাণেই রেডিও নাট্যকার স্ব-মহিমা প্রকাশ করেন।

রেডিও নাটক শ্রুতি নাট্য। শ্রোতার "শ্রুতি" ছাড়া রেডিও নাট্যকার অন্য ইন্দ্রিয় স্পর্শ করতে পারবে না বলেই তাঁকে শ্রুতির সাহায্যেই, অন্যান্য ইন্দ্রিয়কে পরোক্ষভাবে স্পর্শ বা স্পন্দিত করতে হয়—অর্থাৎ বেশী করে ভাবানুষঙ্গের (association of ideas) দ্বারস্থ হতে হয়। তাই রেডিও নাট্যকারকে **শব্দ-সংকেত** প্রয়োগ করে শ্রোতার মনে এক একটা রূপ জাগিয়ে তোলার চেষ্টা করতে হয়। যেমন :—

রাত্রির দৃশ্য—ঝিঁঝির ডাক, শিয়ালের ডাক, ইত্যাদি শব্দ-প্রয়োগ।

জনতার ভিড়—কল-কোলাহল।

ঝড়—বিদ্যুতের চমক, মেঘের গর্জন, সাইক্লোনের শব্দ, বৃষ্টির শব্দ ইত্যাদি।

সমুদ্র—তরঙ্গের গর্জন, শোঁ শোঁ শব্দ, বেলাভূমিতে ঢেউয়ের আছড়ে পড়ার শব্দ ইত্যাদি।

নদী—জলের কল্‌কল্ শব্দ, মাঝির বৈঠার আঘাতে যে 'ছলাৎ-ছল' শব্দ হয়—সেই শব্দ, ষ্টীমারের হুইসেল ইত্যাদি।

ষ্টেশন—ইঞ্জিনের হুইসেল, ঘোষকের ঘোষণা, হকারদের ডাক, জনতার, কোলাহল ইত্যাদি।

মোট কথা যা শব্দ-সংকেতে ব্যক্ত করা সম্ভব, রেডিও নাট্যকার শুধু তাকেই সুষ্ঠভাবে ব্যক্ত করতে পারেন। রেডিও নাট্য একান্তভাবেই মন আর মননের। শ্রোতার কল্পনাজগতের অবাধ স্বাধীনতা একমাত্র রেডিও নাটকই দিতে পারে।

যে ক্ষেত্রে শব্দানুষঙ্গের অবকাশ থাকে না অথচ একে উপস্থাপিত না করলেই নয়, শুধু সেই ক্ষেত্রেই, অগত্যা তাকে উল্লেখ বা বর্ণনার (narration) আশ্রয় নিতে হয়। অনুভব-সঞ্চারিভাব প্রকাশের ক্ষেত্রেও এই একই উপায়ে সমস্যার সমাধান করতে হয়। যে ভাবের কোন প্রত্যক্ষ শাব্দিক অভিব্যক্তি সম্ভব নয়, তাকে অপরের বাচনিক প্রতিক্রিয়ার (narration) সাহায্যে ব্যক্ত করা ছাড়া অন্য উপায় থাকে না। এই কারণেই রেডিও-নাট্যকারকে উপযুক্ত **শব্দের নির্বাচনে** অধিকতর প্রযত্ন করতে হয়—চিত্রধর্মী ও আবেগগর্ভ শব্দের দিকে বেশী লক্ষ্য রাখতে হয়। বেশী লক্ষ্য রাখতে হয় আরো এই কারণে যে রেডিও-নাটকে অতি স্বল্প পরিসরে রসনিষ্পত্তি ব্যাপারটি সম্পন্ন করতে হয়। প্রাচীন ও বিখ্যাত নাট্যকারদের নাটকের অভিনয় অথবা বিখ্যাত উপন্যাসিকদের উপন্যাসের নাট্যরূপের অভিনয়ের কথা, ব্যতিক্রম বলে বাদ দিলে, রেডিও-নাটকের অভিনয় কালের পরিমাণ, খুব বেশী হলে, এক ঘণ্টা বা আধ ঘণ্টা। দশ-মিনিটের বা পনেরো বিশ-মিনিটের নাটিকার সংখ্যাই বেশী। অতএব যত অল্প সময়ের পরিসরে রসনিষ্পত্তি ঘটাতে হয়, তত নাট্যকারকে বৃত্তের জটিলতা পরিহার করতে হয় এবং তত অল্পসংখ্যক চরিত্রের যোজনা করতে হয়। এই দিক থেকে দেখলে, বৃত্তের সরলতা এবং চরিত্রের সংখ্যাল্পতাকে রেডিও-নাটকের বিশেষ লক্ষণ হিসাবে গ্রহণ করা যেতে পারে। তারপর, অতি অল্প সময়ের মধ্যে অভিনেয় বলে, রেডিও-নাটকের গঠন ও গতি প্রকৃতিতেও লক্ষণীয় স্বাতন্ত্র্য থাকে। প্রথমতঃ শ্রোতার মনোযোগ জোর করে টেনে ধরতে পারে, তার জন্য আরম্ভটিকে বেশ দ্রুত ও চিত্তাকর্ষক (quick and arresting start) করতে হয়। দ্বিতীয়তঃ নাটকের প্রযোজক সহজেই সূত্রধারের কাজ করতে পারেন বলে সূত্র-ধারা (কন্‌টিনিউটি) রক্ষা করার কাজ তেমন কোন সমস্যার সৃষ্টি করে না বটে কিন্তু কার্যের অগ্রগতি বা অর্থের আরোহণ ঘটার সঙ্গে সঙ্গে রসের অর্থাৎ ভাবের আরোহণ ঘটে কিনা —সে বিষয়ে রেডিও নাট্যকারকে অধিকতর সচেতন থাকতে হয়। পরিস্থিতির বা পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে চরিত্রের যে আবেগের ক্রমবৃদ্ধি ঘটে 'মোটেণ্টাম' সৃষ্টি হয়, সুনির্বাচিত সংলাপের সাহায্যে তাঁকে তা সঞ্চার করতে হয়।

শব্দই তার একমাত্র হাতিয়ার বলে, বিনা দৃশ্যেই অর্থাৎ তীব্র আবেগ ও উদ্দীপক শব্দ প্রয়োগ করেই—**'emotional load'** বাড়াবার চেষ্টা করতে হয়। এই প্রসঙ্গেই আবার উল্লেখ করা যেতে পারে—রেডিও-নাট্যকার রূপের জগৎ থেকে

বঞ্চিত বটে, কিন্তু শব্দের জগতের উপর তার অবাধ অধিকার। চিত্রনাট্যকার ক্যামেরার গতিশীলতার সুযোগ নিয়ে যেমন করে বহু দেশকালের চিত্রকে একত্র করে বিশেষ মুহূর্তের ভাবাবেগে তীব্রতা সঞ্চার করতে পারেন, রেড়িও-নাট্যকারও তেমনি মাইক্রোফোনের সুযোগে বহু দেশ-কালের শব্দকে একত্র করে সুকৌশলে ভাবাবেগের তীব্রতা বৃদ্ধি করতে পারেন। যদি কোন নাট্যকার এই সুযোগ না নিতে পারেন বুঝতে হবে তিনি তাঁর "বাহন"কে চিনতে বা আয়ত্ত করতে পারেননি। তাঁর অবস্থা সেই উপন্যাসিকেরই মতো যিনি বর্ণনা ও বিশ্লেষণের আপন অধিকার সম্বন্ধে সচেতন নন এবং সেই চিত্রনাট্যকারের মতো যিনি ক্যামেরার ও মাইক্রোফোনের প্রকৃতি ও শক্তি সম্বন্ধে অবহিত নন। শিল্পীকে প্রথমেই চিনতে হবে তার বাহনকে। সুতরাং রেডিও নাট্যকারকেও প্রথমে অবহিত হবে তার বাহন—মাইক্রোফোনের—শক্তি-সামর্থ্য বিষয়ে। এ কথা সত্য বটে যে প্রযোজনা ও অভিনয়ের দোষে, অনেক সময় অভীপ্সিত ফল নাও পাওয়া যেতে পারে, কিন্তু প্রযোজনার ও অভিনয়ের ত্রুটির জন্যই যে ফল পাওয়া যায়নি সে কথা প্রমাণ করতে হলে নাট্যকারকে প্রথমে নিজেকেই নির্দোষ বলে প্রমাণ করতে হবে এবং তা করার একমাত্র উপায় হবে—নাট্যকার নাটকের গঠনে, উপাদান ব্যবহারের এবং প্রকাশ রীতির যথাসম্ভব সুযোগ গ্রহণ করেছেন—সেইটি দেখিয়ে দেওয়া।

এই সূত্রে রেডিও-নাট্যের প্রযোজক ও অভিনেতার দায়িত্বের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করা যেতে পারে। নাট্যকারের লক্ষ্য যেমন হবে সব-কিছুকে সমর্থ শব্দ-সংকেতে পরিণত করবার ও সঞ্চার করবার চেষ্টা, তেমনি প্রযোজক ও অভিনেতার চেষ্টা হবে—সব শব্দ-সংকেতের সুষ্ঠ প্রয়োগ বা সদ্‌ব্যবহার করা। তিনিই হবেন সুপ্রযোজক যিনি নাট্যকারের অভিপ্রায় এবং রসের প্রকৃতিটি উপলব্ধি করে, প্রয়োজনীয় ভাবানুষঙ্গ জাগানোর উপায়গুলি প্রয়োগ করার চেষ্টা করবেন—তাঁর আয়ত্তে যত কলা-কৌশল আছে তাদের যথাসাধ্য ব্যবহার করে সব চেয়ে বেশী ফল আদায় করার চেষ্টা করবেন। শব্দ-সংকেতের তাৎপর্য এবং শব্দ-সঞ্চারের রহস্য যিনি জানবেন না, তাঁর পক্ষে ভাল রেডিও-নাট্য-প্রযোজক হওয়া সম্ভব হবে না।

তারপর, রেডিও-নাট্যের অভিনেতা, রঙ্গমঞ্চের বা আসরের অভিনেতা থেকে সেখানেই পৃথক যেখানে রঙ্গমঞ্চের বা আসরের অভিনেতাকে বোঝাপড়া করতে হয় সমবেত দর্শকের সঙ্গে এবং অভিনয় করতে হয় আঙ্গিক-বাচনিক-আহার্য-সাত্ত্বিক-—চার রকম উপায়েই, সেখানে রেডিও-অভিনেতাকে বোঝাপড়া করতে হয়

তার একমাত্র বাহন—'মাইক্রোফোন' যন্ত্রের সঙ্গে এবং অভিনয় করতে হয় একমাত্র "বাচনিক" উপায়ে এবং একটি মাত্র উপায়ে অন্যান্য উপায়ের অভাব মেটাতে হয়। এই কারণে রেডিও-অভিনেতাকে বাচনিক অভিব্যক্তি বেশী করে অনুশীলন করতে হয়—কণ্ঠস্বরের ভিতর দিয়েই যাতে বিশেষ বিশেষ ভাবের প্রায় সবখানি রূপ প্রকাশ করা যায় সেই কৌশল অভ্যাস করতে হয়। রেডিও-অভিনেতা যেন একজন অন্ধ পক্ষাঘাতগ্রস্ত ব্যক্তি ; তাকে শুধু কথা দিয়েই মনের ভাব সুষ্ঠভাবে ব্যক্ত করতে হয়।

সুতরাং, কণ্ঠস্বর ও কথা শুনেই যাতে চরিত্রের আকৃতি এবং আঙ্গিক ও সাত্ত্বিক আচরণের রূপটি আভাসিত হয়, সেই কৌশলটি আয়ত্ত করতে অভিনেতাকে বিশেষভাবে বাচন-বিদ্যা অভ্যাস করতেই হবে। অবশ্য এ কথা শুনে কেউ যেন মনে না করেন যে—রেডিও অভিনেতাকে অভিনেতা না হয়ে বাচনপটু হলেই চলবে। এমনি একটি ভুল ধারণা চালু আছে বলেই ফিলিপ হার্টনল সম্পাদিত 'The oxford companion to the Theatre' গ্রন্থে Val Gielgud লিখেছেন—"It is desirable to destroy the illusion that what is needed is less an actor than a trained elocutionist. The latter, with his acute self-consciousness and elaborately false inflexions makes the worst of broadcast actors". রেডিও অভিনেতার বিশেষ বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তিনি এই মন্তব্য করেছেন—"The quality essential above all others for work before the microphone is sincerity. ......The actor at the microphone must make believe ; he must, in short, not only act, but be." আসল কথা রেডিও-অভিনেতার মধ্যে প্রথম শ্রেণীর একজন বাচনদক্ষের ও অভিনেতার সমন্বয় ঘটা চাই। তাঁকে শুধু বাচনপটু অথবা শুধু অভিনেতা হলেই চলবে না। যিনি শুধু বাচনদক্ষ তিনি উচ্চারণ-বিষয়ে অধিক সচেতন থাকবেন, আর যিনি শুধু অভিনেতা তিনি ভাবের অভিব্যক্তির দিকেই বেশী ঝোঁক দেখাবেন। এই দুই ঝোঁক কাটিয়ে যিনি বাচনদক্ষতাকে ভাবের অভিব্যক্তির কাজে সুষ্ঠুভাবে লাগাতে পারবেন, তিনিই হবেন উপযুক্ত রেডিও-অভিনেতা।

যতদিন "টেলিভিশন" এসে মাইক্রোফোনের সঙ্গে যোগ না দিচ্ছে, ষ্টুডিওকে রঙ্গমঞ্চে পরিণত না করছে, ততদিন রেডিও-নাট্যকারকে একমাত্র মাইক্রোফোনেরই মুখাপেক্ষী হয়ে থাকতে হবে। রেডিওর নাট্যকার, প্রযোজক, অভিনেতা—সকলেরই প্রাথমিক গুণ—মাইক্রোফোন-সংস্কার।

রূপক ও সাংকেতিক নাটক

নাট্য-রীতিকে **'বাস্তবিক'**, **'রোমান্টিক'**, **'রূপক'**, **'সাংকেতিক'**, যত শ্রেণীতেই ভাগ করা হোক না কেন, রীতিমাত্রই উপস্থাপনার উপায় বিশেষ, উপস্থাপনার লক্ষ্য ব্যক্তিজীবনের পারস্পরিক সম্পর্কের ভিতর দিয়ে "জীবন-সমালোচনার" (criticism of life) এবং রীতির রূপটি নির্ভর করে কোন ক্ষেত্রে শিল্পীর এবং কোন ক্ষেত্রে প্রকাশ্য বিষয়বস্তুর প্রকৃতির উপরে। প্রথমতঃ শিল্পীর কথাই বলা যাক। শিল্পী যদি স্বভাবতঃ ভাববাদী হন অর্থাৎ শিল্পের স্বরূপ সম্বন্ধে তাঁর ধারণা যদি এই হয় যে শিল্পীর মুখ্য কর্তব্য রূপের মাধ্যমে বা সংকেতে ভাবকেই ব্যক্ত করা—ভাবকে সংকেতিত করতে পারলেই রূপের উপযোগিতা শেষ হয়, শিল্পরূপের বাস্তবতা বলে কিছু থাকতে পারে না, নাট্য শিল্পীর বড় কাজ ভাবকে সম্পূর্ণরূপে ব্যক্ত করার উপযোগী কতকগুলি ব্যক্তি-রূপের ও আচরণের সংকেত সৃষ্টি করা, রূপের বাস্তবতার কথা চিন্তা না করে ভাবের পূর্ণ রূপটিকে প্রকাশ করতে চেষ্টা করা—তাহলে, সেই ভাববাদী শিল্পীর হাতে অতিবাস্তব বিষয়ের উপস্থাপনাও 'বাস্তবিক' না হয়ে 'রোমান্টিক' হয়ে পড়ে। এই জাতীয় ভাববাদী শিল্পীরা রোমান্টিক, রূপক এবং সাংকেতিক রীতির ক্ষেত্রেই সহজে নিঃশ্বাস-প্রশ্বাস গ্রহণ করতে পারেন। রূপের বাস্তবিকতার দায় যেখানে যত কম, সেখানেই তাঁর তত স্ফূর্তি হয়। এই কারণে রোমান্টিক, রূপক ও সাংকেতিক উপস্থাপনার দিকেই এরা বেশী ঝোঁক দিয়ে থাকেন।

এই স্বভাব-ভাববাদীর বিপরীত কোটিতে রয়েছেন—স্বভাব-বস্তুবাদী শিল্পী—যারা শিল্পের ক্ষেত্রেও, দেহ-নিরপেক্ষ আত্মার মত রূপনিরপেক্ষ ভাবের মহিমা স্বীকার করেন না। এঁরা যে ভাবের গুরুত্ব স্বীকার করেন না—তা নয়। তা স্বীকার করার সঙ্গে সঙ্গে এই কথাই মনে প্রাণে বিশ্বাস করেন যে শিল্পীর মহিমা নির্ভর করে—বাস্তবিককল্প রূপ রচনা করার উপরেই—ভাবকে রূপের মাঝে অঙ্গ দেওয়াতেই। এই অঙ্গদান কার্যে (concretization) যিনি যত বেশী দক্ষ তিনি তত বড় শিল্পী। এই জাতীয় স্বভাব-বস্তুবাদী শিল্পীর শিল্পের রূপে সামাজিক মানুষের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার স্বাভাবিক রূপটি ফুটিয়ে তুলতে চেষ্টা করেন—বিভিন্ন ব্যক্তিকে ও তাদের আচরণকে জীবন্তকল্প (true of life) করবার চেষ্টা করেন। বাস্তব বিষয়বস্তুর ক্ষেত্রে তো কথাই নেই, এমন কি যে ক্ষেত্রে বিষয়বস্তু অ-রূপ

ভাব (idea), সেই সব ক্ষেত্রেও অর্থাৎ রূপক বা সাংকেতিক রীতির উপস্থাপনার ক্ষেত্রেও, তিনি বাস্তবকল্প রূপ সৃষ্টির প্রবণতা দেখিয়ে থাকেন। বাস্তবিক 'স্বভাবো অতিরিচ্যতে' বা 'যস্য স্বভাবো হি যস্য স্যাৎ তস্যাসৌ দুরতিক্রমঃ' বলে যে কথা আছে, তা খুবই সত্য। স্বভাবভাববাদীর এবং স্বভাব-বস্তুবাদীর প্রকৃতি ও প্রবণতা লক্ষ্য করলেই তা বুঝতে পারা যায়।

এবার বিষয়বস্তুর কথা। বিষয়বস্তুর প্রকৃতি তো সব ক্ষেত্রে একরূপ নয়। মোটামুটি ভাগ করতে গিয়ে বলা যেতে পারে—এক শ্রেণীর বিষয়বস্তু 'স-রূপ' (**concrete events**) অন্যশ্রেণী—'অ-রূপ' (**abstract idea** বা **impression**)। প্রথম শ্রেণীর বিষয়বস্তুর মধ্যে পড়ে—পৌরাণিক কাহিনী (এরিষ্টটলের ভাষায়—**as they say**—জাতীয় ঘটনা), ঐতিহাসিক ঘটনা ও সামাজিক ঘটনা—সম্ভব ও সম্ভাব্য রূপকল্প ; আর দ্বিতীয় শ্রেণীতে পড়ে—নানা ব্যক্তিগত অনুভূতি ও তত্ত্ব যার অস্তিত্ব কোন রূপে ধরা দেয়নি। আরও একটু বিশ্লেষণ করে বললে এইভাবে বলা চলে শিল্পী যখন প্রতিপাদ্য ভাব বা প্রকাশ্য বিষয়ের সম্মুখীন হন তখন মোটামুটি দুটি সমস্যার সমাধান করবার জন্য তাকে প্রস্তুত থাকতে হয়। প্রতিপাদ্য ভাবের প্রকৃতিটি যদি এমন হয় যে সহজেই তাকে বাস্তবিককল্প কাহিনীর রূপ দেওয়া সম্ভব, তাহলে সমস্যার সমাধান খুব সহজেই হয়ে যায় ; কিন্তু সমস্যার কঠিন রূপ নেয় সেখানেই যেখানে প্রতিপাদ্য ভাবের বাস্তবিককল্প বস্তু-প্রতিরূপ খুঁজে পাওয়া যায় না—ভাবকে ব্যক্ত করতে শিল্পীকে নতুন একটা রূপের জগৎ বা ব্যক্তি-জগৎ তৈরী করতে হয়। ভাবকে যেখানে ঐতিহাসিক বা সামাজিক ঘটনার আধারে প্রকাশ করা সম্ভব হয়, সেখানে শিল্পী স্বভাবানুসারে বাস্তবিক অথবা রোমান্টিক রীতির আশ্রয় নিয়ে থাকেন ; কিন্তু তা যেখানে সম্ভব নয়, সেখানেই শিল্পীকে বাধ্য হয়ে রূপক ও সাংকেতিক রীতির আশ্রয় নিয়ে উপস্থাপনাকার্য সম্পন্ন করতে হয়।

আমরা দেখেছি, তত্ত্বকে রূপকের আকারে প্রকাশ করার প্রবৃত্তি বা রীতি খুবই প্রাচীন। যেমন প্লেটোর মধ্যে আমরা এই প্রবৃত্তিটি লক্ষ্য করতে পারি, তেমনি ইউরোপের মধ্যযুগের সাহিত্যকর্মেও খ্রীষ্টধর্মের নীতিতত্ত্ব এবং ধর্মতত্ত্ব প্রকাশের অন্যতম প্রধান প্রবৃত্তি হিসাবে রূপক-রীতিরই প্রচলন দেখা যায়। মহাকবি **দান্তে এলিঘিয়েরি** (১২৪৫-১৩২১) "ডিভাইনা কমেডিয়া" রূপক-সাংকেতিক রচনার শ্রেষ্ঠ নিদর্শন। এই গ্রন্থে রয়েছে **"universal allegory of Hell, purgatory and Heaven"** এবং তাকে বুঝতে গেলে চাই—**"not so much**

a knowledge of Italian as an understanding of a great symbolism that of the middle Ages :—the world picture shadowing down from the heavenly light to the murky hells of man's sinful heart"—(A History of Western Literature—J. M. Kohen) এক কথায় "ডিভাইনা কমেডিয়া" একাধারে **"vision and allegory"**। তারপর দেখা যায় **"মরালিটি-প্লে"** সমূহে রূপক-রীতিরই একাধিপত্য অধ্যাপক এলারডাইস নিকলের ভাষায় বলা যাক—**"In the moralities all the persons introduced upon the stage are obstract figures most of them representing vices and virtues"**। **'এভ্রিম্যান'** নামক নাটকখানি "মরালিটি-প্লে"র উৎকৃষ্ট নিদর্শন হিসাবে নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসে বহুকথিত।

অধ্যাপক এলারডাইস নিকল রূপক-রীতি সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে যে সমস্যার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন তা বিশেষভাবে প্রণিধানযোগ্য। তিনি লিখেছেন—**"as though this were a retrograde movement in the theatre a moving away from living characters to characters of a purely symbolic cast……"** অর্থাৎ এই রীতিটিতে যেন পশ্চাদ-পসরণের চিহ্নই ফুটে উঠেছে এবং থিয়েটার রক্ত-মাংসের জীবন্ত চরিত্রের উপস্থাপনা থেকে সরে গিয়ে সাংকেতিক চরিত্রের আসরে পরিণত হয়েছে।

অধ্যাপক নিকল যে মূল সমস্যাটির দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেয়েছেন তা এই যে—নাটক মূলতঃ রস-সাহিত্য, তত্ত্ব-প্রচার নয়। সেখানে সামাজিক, ঐতিহাসিক, পৌরাণিক, দার্শনিক, আধ্যাত্মিক বা পরমদার্শনিক যে স্তরের "ভাব"কেই রূপ দেওয়া হোক, ভাবকে ব্যক্তি-সম্পর্কের ও দ্বন্দ্বের ক্ষেত্রে পরিণত করতেই হবে এবং তা করতে গেলে একদিকে চাই উপযুক্ত পরিস্থিতি ও উপযোগী ব্যক্তিরূপ, অন্যদিকে চাই তাদের আচরণে জীবন্ত ব্যক্তির ব্যবহার। নিকলের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে নাটক কোন ভাবের দৃষ্টান্তমাত্র নয়—নাটকের ব্যক্তি সমাজের ব্যক্তিই হোক বিভিন্ন ভাবের রূপক-মূর্তিই হোক, তাকে নাটকীয় হতেই হবে অর্থাৎ তাকে যুগপৎ একাধারে ব্যক্তি ও ভাবের প্রতীক হতে হবে—ব্যক্তিরূপ হয়েও ভাবের মধ্যে ছাড়া পেতে হবে এবং ভাব হয়েও ব্যক্তি-রূপের মধ্যে অঙ্গ লাভ করতে হবে—অর্থাৎ ব্যক্তিরূপের মধ্যে বেমালুম মিলে যেতে হবে। মোটকথা নাটকীয় চরিত্রের রূপে ব্যক্তিসত্তা ও ভাব-সত্তার সমন্বয় ঘটা চাইই চাই এবং তা ঘটাতে গেলে চরিত্রদের শুধু ভাবের প্রতীক করলেই চলবে না—তাদের সংযোগে

নাটকে যে ভাব দ্বন্দ্বের ক্ষেত্র বা বৃত্ত তৈরি করা হবে তার প্রত্যেক ঘাত-প্রতিঘাত বা ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াংশের সঙ্গে চরিত্রদের স্বাভাবিক যোগে যুক্ত করে দিতে হবে। নাট্যকার গ্যেটের একখানি সাংকেতিক নাটকের প্রসঙ্গে সমালোচক নিকল যা বলেছেন সেই কথাতেই তাঁর অভিপ্রায় ব্যক্ত হয়েছে—বলেছেন—"but for once Goethe has succeeded in making the symbol concrete and in clothing a living character with the robes of the idea!" অর্থাৎ সংকেতকে ব্যক্তিরূপে জীবন্ত করা চাই এবং জীবন্ত ব্যক্তিকে ভাবের পরিচ্ছদ পরিয়ে দেওয়া চাই। নাটককে সকলের আগে হতে হবে নাটক, তারপরে আর যা কিছু। যে তত্ত্বই প্রচার করবার উদ্দেশ্যে বা যে উপলব্ধিকেই রূপায়িত করবার জন্য নাটক লেখা হোক, নাটকে আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত ব্যক্তির পারস্পরিক আচরণের ভিতর দিয়ে জীবনদ্বন্দ্বের ও তার পরিণামের গতিশীল চিত্র ফুটে উঠা চাই। তত্ত্ব বা উপলব্ধিকে আদর্শ রূপের সংগঠনে পরিণত করতে পারাতেই শিল্পীর সাধনা সার্থক হয়। সেরগেই. এম. আইজেনষ্টাইন শিল্প রচনার প্রক্রিয়া সম্বন্ধে "The Film Sence" গ্রন্থে যে মন্তব্য করেছেন তা এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়" Before the inner vision, before the perception of the creator hovers a given image, emotionally embodying his theme. The task that confronts him is to transform this image into a few basic partial representations which, in there combination and juxtaposition, shall evoke in the consciousness and feeling of the spectator, reader or auditor, that same initial general image which generally hovered before the creative artist." ধ্যান বড় কথা সন্দেহ নেই কিন্তু যে সব রূপের সমবায়ে ধ্যান জীবন্ত মূর্তি পায় সেই সব রূপের (রিপ্রেজেন্টেশান) পরিকল্পনাও কম বড় কথা নয়। শিল্পীর শিল্পিত্ব তো সেখানেই—রূপকল্পনাতেই। আইজেনষ্টাইনেরই ভাষায় বলতে পারা যায়—"A work of art, understood dynamically, in just this process of arranging images in the feeling and mind of the spectator. It is this that constitutes the peculiarity of a truly vital work of art distinguishes it from a lifeless one, in which the spectator receives the represented result of a given consummated process of creation, instead of being drawn into the process as it

occurs."—শিল্পরচনা রূপকল্পনা বটে, কিন্তু যে-কোনরূপ রূপকল্পনাকেই "vital work of art" বলা যায় না। যে রূপকল্পনা তার সংযোগ বা আসক্তি দ্বারা দর্শকের চিত্ত আকর্ষণ করতে পারে না—দর্শকের মনে ভাবাবেগ উদ্রেক করতে পারে না, সেই রূপকল্পনা প্রাণহীন।

রূপক-সাংকেতিক রীতি সম্বন্ধে অধ্যাপক নিকলের মন্তব্য প্রসঙ্গে এতক্ষণ যে সব কথা বলা হল, তা থেকে এই কথাটাই স্পষ্ট হয়েছে—নাটকের গঠন-পরিমণ্ডল বাস্তবিক, রোমান্টিক, রূপক-সাংকেতিক যে স্তরেরই হোক, নাটকের পাত্র-পাত্রীর সম্পর্ক এবং ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া এমন হওয়া চাই যা দেখলে মনে হবে আমরা কোন তত্ত্ব-কথা শুনছিনা, বাস্তবকল্প কতকগুলি প্রাণময়-মনোময় ব্যক্তির রূপ দেখছি—জীবন সম্পর্কের একটি বাস্তবকল্প রূপ দেখছি। উপস্থাপনার রীতি যাই হোক,—শিল্পের স্তরে পৌছতে গেলেই ভাবকে বস্তু হতে হবে নাটককে ব্যক্তি সম্পর্কের তথা ব্যক্তি-দ্বন্দ্বের রূপ পরিগ্রহ করতে হবেই—অর্থাৎ বাহ্যতঃ দেখলে নাটক কতকগুলি নির্বাচিত পরিস্থিতিতে নির্বাচিত পাত্র-পাত্রীর কায়-মনো-বাক্যের আচরণ। জীবনসম্পর্কের ক্ষেত্র তৈরি করতে গেলেই চাই পরিস্থিতি, চাই পাত্র-পাত্রীর আচরণ এবং লৌকিক জগতে যে ভাবে পরিস্থিতির সৃষ্টি হয়, যে কারণে এবং সেই কারণে ও ভাবে ব্যক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া। যে অনুপাতে পরিস্থিতি রচনা এবং চরিত্রের আচরণ স্বাভাবিককল্প হয়, সেই পরিমাণেই ভাবের শিল্পত্বপ্রাপ্তি ঘটে। এই রূপ-রচনার ব্যাপারে, বাস্তবিক স্তরের রচনার সঙ্গে রোমান্টিক ও রূপক-সাংকেতিক স্তরের রচনার অবশ্যই পার্থক্য থাকে, কিন্তু আদর্শ নাটকে সেই পার্থক্য যতটা উপাদানগত ততটা রূপগত নয়। উপাদানগত—বলছি এই কারণে যে, যে পরিস্থিতি ও চরিত্র ব্যবহার করে নাটক তৈরি করা হয়, মূল পার্থক্য থাকে সেই পরিস্থিতির ও চরিত্রের প্রকৃতির মধ্যে কিন্তু ঘটনা বিন্যাসে—কার্যের আরম্ভ আরোহণে তেমন কোন পার্থক্য থাকে না। শিল্প অলৌকিক সামগ্রী—কল্পনার সৃষ্টি—এ কথা জানা সত্ত্বেও, বাস্তবিক রীতির নাটকের পরিস্থিতি পাত্র-পাত্রীর বাস্তবতা সম্বন্ধে দর্শক পাঠকের মনে **suspension of disbelief** ব্যাপারটি ঘটে প্রায় সম্পূর্ণ মাত্রায়। অন্যপক্ষে রূপক এবং সাংকেতিক নাটকের ক্ষেত্রে, দর্শক-পাঠকের মনে প্রথমেই এই ধারণা জন্মায়, পাত্র-পাত্রীরা বিশেষ বিশেষ ভাবের আরোপিত রূপ, রক্তমাংসের কোন সামাজিক ব্যক্তি নয় এবং পরিস্থিতিও কাল্পনিক। বাস্তবিক-রীতির নাটকের দর্শক পরিস্থিতি ও আচরণের সত্যতা যাচাই করতে—"correspondence" ও "coherence" অর্থাৎ 'সম্ভব' ও 'সম্ভাব্য' দুই বোধকেই

জাগিয়ে রাখেন, আর রূপক-সাংকেতিক নাটকের দর্শকরা ঘটনা পরম্পরার মধ্যে শুধু প্রত্যাশা করেন 'coherence' বা নৈয়ায়িক সুসঙ্গতিটুকু। এই দিক থেকে দেখলে দেখা যায় বাস্তবিক নাটকের দর্শকের মন যেখানে একাগ্র, রূপক-সাংকেতিক নাটকের দর্শকের মন দ্বিধাবিভক্ত। প্রথম ক্ষেত্রে দর্শক একাগ্র মনে শুধু রসরূপেরই আস্বাদনে নিযুক্ত হয়, দ্বিতীয় ক্ষেত্রে দর্শক মনের একমুখে চায় রসরূপটিকে অন্য মুখে চায় ভাবের বা তত্ত্বের উপস্থাপনাকে। সুতরাং যে নাট্যকার একই সঙ্গে দর্শকের এই দুই কামনাকে চরিতার্থ করতে পারেন—ভাবের ও রসরূপের সুন্দর সমন্বয় ঘটাতে পারেন, তিনিই সার্থক 'রূপক-স্রষ্টা'। আর যাঁর নাটকে ভাব ও রসরূপের সুষ্ঠ সমন্বয় ঘটে না—ভাবের দ্বারা রূপ অথবা রূপের দ্বারা ভাব আচ্ছন্ন হয়ে থাকে, স্রষ্টা হিসাবে তাঁকে নিশ্চয়ই প্রথম শ্রেণীর শিল্পী বলা চলে না।

যে কথা অনেকবার বলেছি এখানেও সেই কথা আবার বলছি—নাটকের বৃত্তের মধ্যে যে ধরণের চরিত্রই প্রবেশ করুক—(রূপক-সাংকেতিক চরিত্রেরও রেহাই নেই) তাকে বৃত্তের গতি-প্রবাহে গা না ভাসিয়ে উপায় নেই—পরিস্থিতির অন্তর্ভুক্ত না হয়ে থাকবার জো নেই এবং নাটকীয় হতে গেলে পরিস্থিতির চাহিদা অনুসারেই তাকে কায়-মন-বাক্য ব্যবহার করতে হবে এবং সেই সব কায়িক-মানসিক-বাচনিক আচরণের ভিতর দিয়েই নিজের ব্যক্তি-সত্তা প্রতীকী-সত্তা যুগপৎ ব্যক্ত করতে হবে। অতএব এ সিদ্ধান্ত অবশ্যই করা যায়—যিনি রূপক-সাংকেতিক রীতিতে নাটক লিখবেন, তাঁকে প্রথমেই প্রতীক পাত্র-পাত্রীদের কি করে ব্যক্তিতে পরিণত করতে হয় সেই কৌশলটি আয়ত্ত করতে হবে—প্রাণধর্মে ও মনোধর্মে প্রতীক চরিত্রকে সঞ্জীবিত করতে হবেই। তা না করতে পারলে যে দ্বান্দ্বিক পদ্ধতি অবলম্বন করে—(স্থিতি-প্রতিস্থিতি-সংস্থিতি)—পক্ষ-বিপক্ষ কল্পনা করে তিনি ভাবকে (idea) প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করছেন, সেই চেষ্টা কিছুতেই ফলবতী হবে না—দ্বন্দ্বের আরম্ভ-উত্থান-সংঘর্ষ ও পরিণাম স্পষ্টাকারে প্রকাশিত হবে না। মনে রাখতেই হবে—দুই পক্ষের ইচ্ছা ও সংকল্পের বিরোধেই দ্বন্দ্বের সূচনা, সঙ্কল্পকে কার্যে পরিণত করার চেষ্টায় দ্বন্দ্বের উত্থান, দুই পক্ষের সম্মুখ-সমরে সংঘর্ষ ও সংঘর্ষের পরিণতিতে দ্বন্দ্বের অবসান এবং ইচ্ছা, সংকল্প, প্রচেষ্টা আসে চরিত্রের প্রাণবত্তা ও মনঃশক্তি থেকে। সুতরাং চরিত্রকে **'ব্যক্তি'তে** পরিণত করতে হলে—চরিত্রকে জ্ঞানে-অনুভবে-কর্মে তিন বৃত্তিকেই বিশিষ্ট করে তুলতে হবে। এই তিন বৃত্তির সদ্ভাব ও সামঞ্জস্য যেখানে থাকে না, সেখানে তিন বৃত্তির মাত্রার সংযোগ-বিয়োগ অনুসারে চরিত্রে নানা পার্থক্য দেখা দেয়। যেখানে চরিত্রে

জ্ঞানবৃত্তির প্রাবল্য ঘটে সেখানে চরিত্র সংকল্পে সাধনায় ও অনুভবে দুর্বল হয় এবং কথার পরে কথা বা তত্ত্ব আউড়ে চলে। যেখানে চরিত্রের অনুভূতি কম সেখানে চরিত্র নিরাবেগ ও নিছক তত্ত্ব-বাহন হয়ে পড়ে; আর যেখানে চরিত্রের ইচ্ছাশক্তি কম থাকে সেখানে চরিত্র নিষ্ক্রিয়ভাবে শুধু ভাবাবেগ প্রকাশ করে বা তত্ত্ব-বিচার করে। বলা বাহুল্য সংকল্পহীন নিষ্কর্মা চরিত্র দিয়ে জোরালো কোন দ্বন্দ্বের প্রত্যক্ষ রূপ সৃষ্টি করা যায় না, যা সৃষ্টি করা যায়, সে দ্বন্দ্বের পরোক্ষ রূপ বা দ্বন্দ্বের বিবরণ। দ্বন্দ্বের প্রত্যক্ষ রূপ সৃষ্টি করতে হলে সংকল্পদৃঢ় সক্রিয় চরিত্র অবশ্যই চাই—এ কথা পৌরাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক, রোমান্টিক, রূপক-সাংকেতিক সব নাটকের ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য। চরিত্রসৃষ্টির সমস্যা যে শুধু ঐতিহাসিক সামাজিক ক্ষেত্রেই থাকে তা নয়, রূপক সাংকেতিক নাটকের ক্ষেত্রেও থাকে রূপক সাংকেতিক নাটকে চরিত্র বা বিশেষ বিশেষ ভাবের 'প্রতীক' বলে তাদের ব্যক্তিত্ব নেই, 'স্ব-ভাব' বলে কিছু নেই এ কথা মনে করবার কোন কারণ নেই। যে প্রতীক চরিত্র ভাবের স্বভাবটিকে ব্যক্ত করে না এবং ভাব-দ্বন্দ্বের ক্ষেত্রে, পক্ষে বা বিপক্ষে তার নিজের স্বভাব অনুযায়ী উপযুক্ত অংশ গ্রহণ করে না সে চরিত্রকে অপরিণত চরিত্র হিসাবেই গণ্য করতে হবে।

রূপক-সাংকেতিক রীতিতে যে নাট্যকার নাটক লিখবেন তাকে গোড়াতেই যেমন নাটকের বৈশেষিক লক্ষণটি সম্বন্ধে অবহিত থাকতে হবে, তেমনি রূপক-সংকেত ব্যবহারের বিশেষ ক্ষেত্রটিকেও ভাল করে চিনে নিতে হবে। আগেই বলেছি রূপক-সংকেত প্রয়োগের অপরিহার্য প্রয়োজন হয় সেই সব ক্ষেত্রেই যেখানে অ-রূপ **"ভাব"**কে বস্তু প্রতিরূপে অর্থাৎ সামাজিক মানুষের জীবন সম্পর্কের স্বাভাবিক কাহিনীতে পরিণত করা যায় না। এখানে নাটক লেখার সূত্র যাঁরা জানেন তাঁরা অবশ্যই প্রশ্ন তুলবেন—প্রত্যেক ভাল নাটকেই তো ভাল ভাব (root-idea) বা স্পষ্ট প্রতিপাদ্য বিষয় থাকে এবং সেই হিসাবে প্রত্যেক নাট্যকারকেই অরূপ ভাবকে 'রূপের মাঝারে অঙ্গ' দিতে হয়—তাহলে, রূপক-সাংকেতিকের স্বদেশ কোনটি? কোথায় রূপক সংকেতের প্রয়োজন? প্রয়োজন সেখানেই যেখানে ভাব লৌকিক রূপের আধারে অপরিণমনীয়। যার লৌকিক প্রতিরূপ নেই তাকে রূপ দিতে গেলেই রূপকের শরণাপন্ন হতে হবে, সংকেত আশ্রয় করতে হবে। যে ভাবের অরূপতা, জটিলতা বা সূক্ষ্মতা যত বেশী তাকে রূপান্বিত করতে—স্থূল রূপে ধরতে—তত সংকেতের সাহায্য নিতে হয়। মধ্যযুগের ধর্মনীতিমূলক বা নীতিমূলক যে সব মরালিটি

নাটকে সত্য, মিথ্যা, দয়া প্রভৃতি নৈতিক গুণ-দোষগুলিকে রূপারোপ করে ব্যক্তীকৃত করা হয়েছে, তাতে রূপকেরই প্রাধান্য রয়েছে ; সংকেতের সাহায্য নেওয়া হয়েছে অতি সামান্যই। কিন্তু উনবিংশ শতাব্দীর শেষে এবং বিংশ শতাব্দীতে বিভিন্ন স্তরের অরূপ তত্ত্বকে কাব্যরূপ দেওয়ার যে চেষ্টা হয়েছে, তাতে সংকেতই অধিকতর সংলক্ষ্য হয়েছে। রূপক সংকেতের অপূর্ব সংযোগ ঘটেছে। শুধু যে অপরূপ ও অনির্বচনীয় পরম সত্তার আকৃতি ও উপলব্ধিকেই রূপের জগতের অধিবাসীতে পরিণত করতে **local habitation** দিতে রূপক সংকেতের আশ্রয় নেওয়া হয়েছে তা নয়, পরম দর্শনের উর্দ্ধতম স্তরের নীচুতেও যে সব দর্শনমণ্ডল আছে সেই সব মণ্ডলের সত্যোপলব্ধিকে অখণ্ডাকারে প্রকাশ করার উপায় স্বরূপেও রূপক-সংকেতের ব্যবহার করা হয়েছে। বলা বাহুল্য, রবীন্দ্রনাথের 'রাজা' বা 'ডাকঘর' নাটকে প্রথম স্তরের উপলব্ধিকে এবং 'রক্তকরবী', 'অচলায়তন', 'মুক্তধারা' প্রভৃতি নাটকে দ্বিতীয় স্তরের উপলব্ধিকে রূপক-সংকেতে শরীরী করবার চেষ্টা করা হয়েছে। সুতরাং সংকেতবাদী আন্দোলন মূলতঃ বস্তুবাদী আন্দোলনের (প্রকৃতিবাদ ও বাস্তববাদের) প্রতিক্রিয়া হিসাবে, প্রাকৃতজগতের উর্ধ্বে ভাবের জগতকে আধ্যাত্মিক মহিমাকে, পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করার চেষ্টা হিসাবে দেখা দিলেও, সংকেতের সাহায্যে অনির্বচনীয়কে বচনীয় করে তোলার কৌশল শুধু আধ্যাত্মিক রহস্য প্রকাশের হাতিয়ার হিসাবেই ব্যবহৃত হয়নি, বাস্তববাদীরাও প্রয়োজন মত কৌশলে সংকেত ব্যবহার করেছেন। নাট্যকার ইবসেন তাঁর একাধিক বাস্তবধর্মী নাটকে অতি সুকৌশলে সংকেত ব্যবহার করেছেন এবং নাটকের গভীরতা ও আবেগ তথা সংবেদন শক্তি বৃদ্ধি করেছেন। ইবসেনের **The Wild Duck, Rosmersholm, The Lady from the Sea, Hedda Gabler, The Master Builder** প্রভৃতি নাটক পড়লেই বুঝতে পারা যাবে, সংকেত বাস্তববাদীর হাতেও কি ভাবে—**"Plot-aiding and character revealing"** হতে পারে।

শুধু ইবসেনই করেননি, তার পরবর্তী অনেক নাট্যকারই নানাভাবে সংকেতের ব্যঞ্জনাশক্তিকে বেশী কম ব্যবহার করেছেন। ১৯১৮ খ্রীষ্টাব্দের পরে ইউরোপে যে সব নাট্য আন্দোলন দেখা দিয়েছে তাদের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে তাদের বিশেষ উদ্দেশ্য যাই থাক, উপায় অনেকাংশে সংকেতাশ্রয়ী। কেউ প্রয়োগ করেছেন স্থূল সংকেত, কেউ বা ব্যবহার করেছেন সূক্ষ্ম সংকেত—এই যা পার্থক্য। অধ্যাপক নিকল যাকে বলেছেন **"Subjective Theatre"—Subjective play"** অর্থাৎ যে নাটকে (ক) **all its scenes and**

characters, the entirety of its theme are consistently coloured by the author's own personality—" (যেমন মেতার্লিঙ্কের Pelleas et Melisande) *অথবা যে নাটকে (খ) "the writer has permitted himself attempt the dramatic exploitation of his own inner self…… …putting his soul's adventures on the stage" (যেমন ষ্ট্রীণ্ডবার্গের—The Ghost Sonata) * যে নাটকে (গ) "the author may select an individul character (not a reflection of himself) and as it were, present the rest of the play as though it were a projection of the character's mind" (যেমন "Beggar on Horseback" by George S. Kaufman and Mark Connelly—1924.)। সেই "সাবজেকটিভ প্লে" কে সংকেতধর্মী নাটকেরই বিশেষ রূপ হিসাবেই গণ্য করা যেতে পারে। শব্দ, অর্থ, বস্তু, প্রভৃতিকে সংকেত স্থানীয় করে নিগূঢ় ভাবের ব্যঞ্জনা—মানসিক অবস্থার প্রতিফলন—আন্তর প্রকৃতিকে নানারূপে প্রক্ষেপণ—স্বপ্নকে রূপকে পরিণত করা—সংকেতপ্রবণতারই ভিন্ন ভিন্ন প্রকাশ।

উল্লিখিত তিন প্রকার 'সাবজেকটিভ প্লে'র সঙ্গে একদিকে যেমন ফ্রয়েডপন্থী মনঃসমীক্ষণপ্রবণ নাট্যকারদের সংজ্ঞান-নির্জ্ঞান মন উদ্‌ঘাটনের প্রচেষ্টাকে যুক্ত করে দেওয়া যেতে পারে, তেমনি যুক্ত করে দেওয়া যায় বিংশশতাব্দীর কাব্যিক নাট্যকারদের প্রচেষ্টাকে—যাতে—"man's life was symbolically set against a great infinitude of empty space"। এই সব বিভিন্ন নাট্য আন্দোলনকে অধ্যাপক নিকল "ইম্‌প্রেশনিজিম্‌"—নাম দিয়ে চিহ্নিত করেছেন; —কারণ প্রত্যেকেরই মধ্যে রয়েছে—"attempt to enter inside the human soul"। এদের মধ্যে যাঁরা মনঃসমীক্ষণপ্রবণ তাদের এক সম্প্রদায় মনের বাস্তব রূপটিকে ব্যক্ত করার ঐকান্তিক আগ্রহে বহুধাপ এগিয়ে এমন সব নাটক সৃষ্টি করেছেন, যাদের বাস্তব বলতে গেলে বাস্তবতাকে "আভ্যন্তরিক" ও "বাহ্য" দুই শ্রেণীতে ভাগ না করে উপায় থাকে না। এই সম্প্রদায় "স্যুররিয়েলিষ্ট" নামে পরিচিত। এঁরা বলতে চেয়েছেন—"the only true art and incidentally, the only true realism could lie in those region of the human mind…" অতএব নাটকে মানুষের সমগ্র সত্তাটিকে—তাঁর নির্জ্ঞান-সংজ্ঞান মনের লীলাকেই অর্থাৎ বিশৃঙ্খল রূপটিকেই, যথাযথভাবে সংকেতিত করতে হবে। [Alfred Jarry (Ubu Roi) Guillaume Apdollinarie (Les Mamelles

de Tiresias), Jean Cocteau, Fernand Crommelynck, Roger Vitrac প্রমুখ নাট্যকাররা এই রীতির অনেক নাটক লিখেছেন। অবশ্য স্থায়ী কীর্তি পেয়েছেন—এ কথা জোর করে বলা যায় না। সে যাই হোক—আত্মার বা মনের রহস্য উদ্ঘাটন করতে গিয়ে বহুরকম প্রবণতাই আন্দোলনের আকারে দেখা দিয়েছে এবং সকলেই বেশীকম সংকেত আশ্রয় করেছেন। মনঃসমীক্ষণ প্রবণতা, আত্মার রহস্য জিজ্ঞাসা, দেশ-কাল-রহস্য-জিজ্ঞাসা, যত কিছুই ব্যক্ত হোক, এই সব নাটকে নানা আকারে সংকেতের ব্যবহার করা হয়েছে।

'এক্সপ্রেশনিজ্‌ম্‌' নামে যে আন্দোলনটি খ্যাত এবং যা—"implies both a definite manner of approach towards theatrical material and a fresh means of treating this material" এবং যার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করতে যেয়ে অধ্যাপক নিকল লিখেছেন—"Short scenes took the place of longer acts, dialogue was made abropt and given a staccato effect, symbolic (almost morality-type) forms were substituted for real characters ; realistic scenery was abandoned and in its place the use of light was freely substituted ; frequently choral or mass effects were preferred to the employment of single figures or else single figures were elevated into positions where they became representative of forces larger than themselves" তারও প্রকৃতিতে রয়েছে—রূপক-সংকেত প্রয়োগের আগ্রহ। রূপক-সংকেতের সাহায্যে—"typical representation of humanity along with a sharp economic, straight-line effect—"ideal abstraction of forms"। মূলতঃ এই আন্দোলনটি—ঐ সময়কার শিল্প-আন্দোলনেরই বিশেষ রূপ। চিত্রশিল্পের ক্ষেত্রে *'Cubism'* (১৯০৮) এবং *'Futurism'* (১৯০৯) যে-ভাবে তথাকথিত "Realism"-এর সীমাবদ্ধ গণ্ডী পেরিয়ে শিল্পীকে গভীরতর বাস্তবতার আবিষ্কারে প্ররোচিত করেছিল—["কিউবিষ্টরা" চেষ্টা করেছেন—"to get beneath the curves of reality to express basic flat planes" এবং "কিউচারিষ্ট চেষ্টা করেছেন—"exploitation of the straight line and the "synthetic"] তেমনি নাট্য সাহিত্যের ক্ষেত্রেও "এক্সপ্রেশনিষ্টরা"—"সিনথেটিক"কে "disciplined and stylized representation of reality"—লক্ষ্য হিসাবে গ্রহণ করেছেন, রূপক-সংকেত সাহায্যে যন্ত্রসভ্যতাক্লিষ্ট মানুষের

ভিতর-বাহিরের সংকটের রূপটিকে দৃশ্য করে তুলবার চেষ্টা করছেন। বলা বাহুল্য, মধ্যযুগের "মরালিটি প্লে'-লেখকরা যে কারণে রূপক-সংকেতের শরণাপন্ন হয়েছিলেন আধুনিক (মরালিটিকল্প) ভাব-মুখ্য নাটকের নাট্যকারগণও একই কারণে রূপক-সাংকেতিক রীতি অবলম্বন করেছেন। উপস্থাপ্য বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্য এবং উপস্থাপনা কৌশলে উভয়ের মধ্যে আকাশ-পাতাল পার্থক্য থাকলেও শিল্পী হিসাবে উভয়েই একই সমস্যার সম্মুখীন—অরূপকে রূপ দিতে হবে, অনির্বচনীয়কে সংকেতের ভিতর দিয়ে বচনীয় করতে হবে, অদৃশ্যকে দৃষ্টির সম্মুখে আনতে হবে। আর যে সমস্যার সমাধান না করলে স্রষ্টা শিল্পী-পদবাচ্যই হন না অর্থাৎ যে সমস্যা সব শিল্পীরই মৌলিক সমস্যা সেই রস-সৃষ্টি ব্যাপারটির দিকে শিল্পীকে সদা জাগ্রত দৃষ্টি রাখতে হবে। অতএব শিল্পী যে রীতিতেই বিষয়ের উপস্থাপনা করুন উপস্থাপনাকে রসভাবোজ্জ্বল করতে হবেই, সৃষ্টি যাতে "affidavit exposition" (আইজেনষ্টাইনের কথা) না হয়ে—"experience" হয়—"emotionally exciting and moving story" হয়, সেদিকে সতর্ক দৃষ্টি রাখতে হবে।

চিত্রনাট্য

ছবি তৈরির কাজকে মোটামুটিভাবে তিনটি পর্বে ভাগ করা যায়। প্রথমতঃ চিত্রনাট্য-রচনা (Script-writing) দ্বিতীয়তঃ চিত্রনাট্য অনুযায়ী বিভিন্ন পরিবেশ (location) বাছাই অথবা দৃশ্য (sets) তৈরি করে সেই পরিবেশে চরিত্রানুযায়ী অভিনেতাকে দিয়ে অভিনয় করিয়ে তার ছবি তোলা (shooting) তৃতীয়তঃ এই খণ্ড খণ্ড ভাবে তোলা ছবিকে চিত্রনাট্য অনুযায়ী সাজানো (Editing)। সুতরাং চিত্রনাট্য হল ছবির শরীর। ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনের দ্বারা পর্দায় যা ব্যক্ত করা হবে, চিত্রনাট্য তার লিখিত ইঙ্গিত। চিত্রনাট্যকে অবলম্বন করেই চলচ্চিত্রের সমগ্র কলাকুশলীগণ পরিচালকের নির্দেশে যৌথভাবে কাজ করে চলচ্চিত্রকে (motion-picture) জীবন্ত করে তোলে। সুতরাং ছবিতে চিত্রনাট্যের ভূমিকা খুবই গুরুত্বপূর্ণ।

চিত্রনাট্যবিদ্‌গণের মধ্যে **সরগেই মিথাইলোভিচ আইজেনস্টাইন** (১৮৯৮-১৯৪৮) মুনিদের মুনি। আইজেনস্টাইনের লক্ষ্য ছিল ইঞ্জিনীয়ার হওয়া। কিন্তু থিয়েটারের শিল্প সম্ভাবনায় আকৃষ্ট হয়ে রঙ্গমঞ্চে আত্মনিয়োগ করেন। সেখান থেকে আরও শক্তিশালী গণমাধ্যম সিনেমায়। চলচ্চিত্রের বিষয়বস্তু ও আঙ্গিকের ক্ষেত্রে তিনি যে যুগান্তকারী পরিবর্তন এনেছিলেন, তার জন্যে প্রকৃত অর্থেই তাঁকে সিনেমার প্রথম বিপ্লবী বলা যায়। তিনি ছিলেন প্রথম শ্রেণীব তাত্ত্বিক, Film Form ও The Film Sense গ্রন্থ দুটি তার প্রমাণ। সুতরাং আইজেনস্টাইনের উক্তি দিয়েই আলোচনা শুরু করছি। তিনি 'The Film Sence' গ্রন্থে বলেছেন—"The conclusion is that there is no inconsistency between the method whereby the poet writes, the method whereby the actor forms his creation within himself, the method whereby the same actor acts his role within the frame of a single shot, and that method whereby his actions and whole performance, as well as the actions surrounding him, forming his environment (or the whole of material of a film) are made to flash in the hands of the director through the agency of the montage exposition and the construction of the

entire film," তিনি আরো বলেছেন—"These premises place before us with new force the issue that workers in the art of film should not only study **play-writing** and the **actor's craft**, but must give equal attention to mastering all the **Subtleties of montage creation** in all cultures."

আইজেনষ্টাইন বলেছেন—চিত্রনাট্যকারকে তিনটি বিষয়ে দক্ষতা অর্জন করতে হবে—(১) **নাট্যরচনাতত্ত্ব** (২) **অভিনয়কৌশল** (৩) **সব রকমের শিল্পের ক্ষেত্রে কি করে 'মণ্টাজ' সৃষ্টি করা হয় তার সূক্ষ্ম কলাকৌশল**। এই তিনটি বিষয়ের মধ্যে প্রথম দুটি প্রত্যেক নাট্য-রচয়িতাকেই জানতে হয়, তৃতীয়টি বিশেষ করে জানতে হয় চিত্রনাট্যকারকে ; কারণ মণ্টাজ হচ্ছে—"nerve of cinema"। আইজেনষ্টাইন বলেছেন—"shot and montage are the basic elements of cinema" তাঁর কাছে চিত্রনাট্যের বিশেষ সমস্যা বলে যদি কিছু থাকে, তার সমাধান হচ্ছে মণ্টাজের স্বরূপ নির্ধারণ—"To determine the nature of montage is the solve of specific problem of cinema."

বৃটিশ চলচ্চিত্র-সমালোচক **রোজার ম্যানভেল** 'Film' নামক গ্রন্থে চিত্রনাট্যকারদের কর্তব্যকে তিনটি পর্যায়ে ভাগ করেছেন—(১) বিষয়বস্তু নির্বাচন (২) বৃত্তগঠন (৩) কাহিনীকে চিত্রের বা ক্যামেরার ভাষায় রূপান্তরিত করা। তিনি বলেছেন—"Before setting out to make his film, the director—scenarist must consider his work in three stages. **First, The Theme**, that is the general subject of the film (the october Revolution, the conquering of peasant opposition to mechanised farming, the mutiny of the battleship "Potemkina"). **Second** comes the **actions and its treatment** (the story which is the bare outline that will at once contain an illustration of the Theme and form the staple entertainment value of the film). **Third** comes the **Cinematographic** planning of the action. (The preparation of the story for the camera in the form of a shooting script in which the values of individual shot and constructive editing are balanced in accordance with the usual genius of the director)".

চিত্রনাট্যকারকে মঞ্চ নাট্যকারের মতো বিভাব-ব্যাভিচারিভাবের সংযোগে রস-নিষ্পত্তি করতে হবে, নাট্য-রচনার বিভিন্ন সমস্যা সম্বন্ধে অবহিত হতে হবে—'root-idea', 'root-action', climax, unity—সন্ধি বিভাগ Exposition, Progression, Contunity, Tempo, Climax প্রভৃতির রহস্য জানতে হবে, এবং সঙ্গে সঙ্গে জানতে হবে, চিত্রনাট্যের বিশেষ অবস্থায় কিভাবে তাদের প্রয়োগ করতে হবে। ম্যানভেলের মতে, নাট্যকারের মতো চিত্রনাট্যকারও "watches continuity, clean camera work, efficient subjection of the story into sequence gaps and economic timing of all movement."

প্রত্যেক শিল্পই তার বাহনের (medium) প্রকৃতি ও সামর্থ্য দ্বারা এবং উপস্থাপনা পদ্ধতি দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে ; এ নিয়ম সার্বজনীন। চিত্রনাট্যের ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য। মঞ্চনাট্য, গীতিনাট্য, যাত্রানাট্য, রেডিওনাট্য, টিভি নাট্য, প্রত্যেকটি নাট্য প্রজাতিই যেমন প্রযোজিত উপাদানের সংখ্যা বিশেষতঃ উপস্থাপনা ব্যবস্থার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, চিত্রনাট্যও তেমনি তার মিডিয়ামের প্রকৃতি দ্বারা পরিনিয়ন্ত্রিত। আধুনিক চিত্রনাট্যকারকে তাই প্রথমেই সবাক চিত্রনাট্যের মিডিয়ামের স্বরূপটি ভাল করে বুঝে নিতে হবে। ম্যানভেল বলেছেন—"The film is fictional medium, but it is not novel ; it is a dramatic medium, but it is not a drama." চিত্রনাট্যকারকে ঔপন্যাসিক ও নাট্যকারের সঙ্গে তার ঐক্য ও পার্থক্য কোথায় তা সুস্পষ্টাকারে উপলব্ধি করতে হবে। যেহেতু জ্ঞানই শক্তি এবং শক্তিতেই মুক্তি চিত্রনাট্যকার যত পরিপাটিভাবে তাঁর শিল্পের স্বরূপলক্ষণটি বুঝতে পারবেন, বলা বাহুল্য, তত দক্ষতার তথা মুক্তির সঙ্গে তিনি নিজের দায়িত্ব পালন করতে পারবেন।

চিত্রনাট্যের স্বরূপ জানতে হলে, চিত্রনাট্যকারকে সকলের আগে সবাক **চলচ্চিত্রের যান্ত্রিক-প্রক্রিয়াটি** চোখের সামনে রাখতে হবে। এই প্রসঙ্গে ম্যানভেল বলেন—"The sound-film consists of a series of a photographs printed on a celluloid strip 35 mim. wide, and photographed by the motion camera at twenty-four pictrues a second. The film is similarly projected at twenty-four pictures a second by the film-projecting apparatus. The sound is supplied from a band running down the side of

pictorical series on the celluliod. This is called the sound track, and registers the virbration of sound in terms of light." অর্থাৎ সবাক-চলচ্চিত্র বলতে বোঝায়—৩৫ মিলিমিটার চওড়া সেলুলয়েডের ফিতের উপরে মুদ্রিত চিত্রের ধারা, এই চিত্রগুলি প্রতি সেকেণ্ডে ২৪ খানি করে মোশান ক্যামেরা দ্বারা গৃহীত হয় এবং প্রক্ষেপণের সময় চিত্র-প্রক্ষেপক যন্ত্র দ্বারা সেকেণ্ডে ২৪ খানি চিত্র পর্দার উপরে প্রক্ষেপিত হয়। চিত্র-মুদ্রিত ফিতের ধার দিয়ে বরাবর শব্দতরঙ্গ মুদ্রিত সেলুলয়েড ফিতে লাগানো থাকে। তাকে সাউণ্ড ট্রাক বলা হয়। ঐ সাউণ্ডট্রাক থেকেই শব্দরাজি নিঃসৃত হয়ে চিত্রকে সবাকচিত্র করে তোলে। সাউণ্ডট্রাকে মুদ্রিত থাকে আলোক তরঙ্গের হিসাবে শব্দের স্পন্দন। রঙ্গালয়ের মতো কোন চিত্রগৃহে দর্শক মণ্ডলীর সামনে এই চিত্রধারা দেখানো হয়। থিয়েটারে যেখানে রঙ্গমঞ্চের উপরে জীবন্ত ব্যক্তিরা অভিনয় করেন এবং দর্শকরা শ্রেণীবদ্ধ আসনে বসে সেই অভিনয় দেখেন, সেখানে চিত্রগৃহে ছবির ফ্রেমসদৃশ মঞ্চের উপরে বিলম্বিত একখানি সাদা পর্দার উপরে প্রক্ষেপিত চিত্রধারা দেখেন—দেখেন প্রাকৃতিক দৃশ্যের নির্বাক চিত্রের ছন্দোময় গতি, দেখেন চিত্ররূপী চরিত্রের নানা আচরণের চিত্র—কায়িক-সাত্বিক-বাচনিক আচরণের চিত্র এবং সব চিত্রের ভিতর দিয়ে জীবন-সম্পর্কেরই রসরূপটিকে।

সবাক চলচ্চিত্রের যেটুকু পরিচয় পাওয়া গেল তা থেকে চিত্রনাট্যকার এই নির্দেশই পাচ্ছেন যে চিত্রনাট্যকারকে প্রধানতঃ চিত্রের ভাষাতেই চিন্তা বা কল্পনা করতে হবে, অভিব্যক্তির প্রতিটি মুহূর্তকে—কায়িক-সাত্বিক-বাচিক ক্রিয়ার মুহূর্তই হোক—চিত্রের ভাষাতে অর্থাৎ আকারে পরিণত করতে হবে।

এই প্রসঙ্গে ম্যানভেলের মন্তব্যটি আলোকসম্পাতী হবে—**"The scenarist, using various methods peculier to himself as on artist, sets out to group the action into shots and sequences. He translates story into pictures with sound. He is a good artist in so far as he does this brilliantly and with full regard for the capacities of camera and microphone."** চিত্রনাট্যকারের লেখনী হচ্ছে ক্যামেরা ও মাইক্রোফোন। **ক্যামেরা চিত্রলেখনী, মাইক্রোফোন শব্দ-লেখনী।** এই দুটি যন্ত্র তাঁর বাহন এবং এই দুই যন্ত্রের শক্তিতেই তাঁর বিশেষ শক্তি নিহিত। চিত্রনাট্যের গতি ও প্রকৃতি মূলতঃ ক্যামেরার (সঙ্গে সঙ্গে মাইক্রোফোনেরও) গতিশীলতার উপরে (**mobility of the camera**) নির্ভর

করে। ক্যামেরার দ্রুত পরিক্রমশীলতা আছে বলে এবং চিত্রনাট্যকারকে মূলতঃ ক্যামেরার ভাষাতেই কাব্য রচনা করতে হয় বলে, নাটকের ও উপন্যাসের প্রকৃতি থেকে চিত্রনাট্যের প্রকৃতি বিলক্ষণ পৃথক হয়ে দাঁড়িয়েছে। এই কারণেই নাটক যা পারে না, উপন্যাস যা পারে না, চিত্রনাট্য তা পারে এবং তখনই পারে যখন চিত্রনাট্যকার খুব দক্ষতার সঙ্গে ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনের শক্তি সামর্থ্য ব্যবহার করতে পারেন। ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনকে যিনি চেনেন না, তাদের শক্তি সামর্থ্যের সঙ্গে যিনি পরিচিত নন, তাঁর পক্ষে দক্ষ চিত্রনাট্যকার হওয়া সম্ভব নয়। ম্যানভেলের ভাষায় দক্ষ-চিত্রনাট্যকার মাত্রই একথা জানবেন—"the advantages they have over the dramatist are that the camera as a recording instrument can be placed successively in the ideal positions to see the action, and the microphone in the ideal positions to hear it." যখনই চিত্রনাট্যকার এই দুটি বাহনকে বশীভূত করতে পারবেন, তখনই তাঁর চোখের সামনে নাট্যকারের ও উপন্যাসিকের গণ্ডী এবং নিজের শক্তির পরিধি স্পষ্টাকারে ভেসে উঠবে এবং তখনই তিনি চিত্রনাট্য শিল্পীর স্বরূপ ও স্ব-মহিমাকে উপলব্ধি করতে পারবেন।

চিত্রনাট্যের স্বরূপ আলোচনা প্রসঙ্গে প্রখ্যাত সমালোচক, কমিউনিস্ট ভাবাদর্শে বিশ্বাসী, হলিউডের চিত্রনাট্য-রচয়িতা **জন হাউয়ার্ড লসন** তাঁর নাটক ও চিত্রনাট্য রচনা সম্পর্কে—"**Theory and Technique of play-writing and screewriting**" গ্রন্থে যে কয়টি কথা বলেছেন, এখানে তা উদ্ধৃত করা যেতে পারে। লসন **মঞ্চনাট্য ও চিত্রনাট্যের উপস্থাপনা বৈশিষ্ট্যের তুলনামূলক আলোচনা** করে সিদ্ধান্ত করেছেন—

(১) The film has greater extension in time and space.

(২) The conflict develops in two parallel but quite separate lines of action.

(৩) The film is capable of an intimacy and concentrated attention that sharpens the conflict.

লসনের প্রথম সিদ্ধান্ত—নাটক যে পরিমাণ দেশ-কালকে আত্মসাৎ করতে পারে, চিত্রনাট্য তার চেয়ে অনেক বেশী পরিমাণ দেশ-কালকে বৃত্তের মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করতে পারে। ক্যামেরার দ্রুত সঞ্চরণের ক্ষমতার বলেই এই ব্যাপারটি সম্ভব হয়। চিত্রনাট্যকার বহু দেশে ও বহুকালে বিক্ষিপ্ত ঘটনাদের চিত্রনাট্যের

আরোহণ-লয়ের স্বাভাবিক মাত্রার মধ্যেই সুকৌশলে সন্নিবেশিত করতে পারেন তথা প্রত্যেকটি অভিব্যক্তির মুহূর্তকে ভাবে-রসে পরিপূর্ণ করে তুলতে পারেন। মঞ্চনাট্যকার যেখানে সুনির্দিষ্ট কয়েকটি দৃশ্য এবং সুনির্ধারিত সময়ের গণ্ডী অতিক্রম করতে পারেন না—পাত্রপাত্রীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপগুলি নির্দিষ্ট কয়েকটি দৃশ্য-সজ্জার পটভূমিতে উপস্থাপিত করতে বাধ্য হন, চিত্রনাট্যকার যেখানে ক্যামেরার অবাধগতির সুযোগ নিয়ে বহুদেশে ব্যাপ্ত এবং বিভিন্ন সময়ে ঘটিত ঘটনাদের একত্রীকৃত করতে পারেন এবং তাদের মধ্যে একটি সামবায়িক সম্বন্ধ (সংযোগ সম্বন্ধের অধিক) গড়ে তুলতে পারেন। মঞ্চের সামর্থ্যের বাইরে যাওয়ার শক্তি অর্থাৎ দেশ-কালের ব্যবধান মুছে ফেলার শক্তি নাট্যকারের নেই, তা আছে চিত্রনাট্যকারের এবং আছে ক্যামেরার অবাধ গতির প্রভাবেই। ক্যামেরার সাহায্যে দেশ-কালের বাধা অতিক্রম করার দুর্লভ শক্তি আছে বলেই চিত্র-নাট্যকার বিন্দুকে যেমন সিন্ধুতে পরিণত করতে পারেন, তেমনি বিন্দুর মধ্যে সিন্ধুকে মিলিয়ে দিতে পারেন। এককে যেমন বহু দেশ-কালের কেন্দ্রে ছড়িয়ে দিতে পারেন, তেমনি বহু দেশ-কালকে একের কেন্দ্রে সংহত করে আনতে পারেন। বহুকালে ও বহুদেশে ঘটনাকে ছুড়ে দেওয়ার এবং বহু কাল ও বহু দেশ থেকে ঘটনাকে লুফে নেওয়ার অধিকার চিত্রনাট্যকারের যেমন আছে তেমন আর কারোরই নেই।

লসনের দ্বিতীয় সিদ্ধান্ত—চিত্রনাট্যে দ্বন্দ্ব সমান্তরাল অথচ সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র কার্য-ধারায় ক্রমবিকশিত হয়। এই ব্যাপারটিও সম্ভব হয় ক্যামেরার দ্রুত সঞ্চরণ-শীলতার জন্য। মঞ্চ-নাটকের রূপ মঞ্চের অবস্থা-ব্যবস্থার অধীন বলে সেখানে সমান্তরাল অথচ সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র কার্যধারা উপস্থাপনার সুযোগে থাকে না। ঘূর্ণায়মান মঞ্চের গতির মাত্রা যতই হোক, যত ছোট ছোট দৃশ্যেই কার্যকে রূপ দেওয়ার চেষ্টা করা হোক, ক্যামেরা যে গতিতে দেশ-কালের ব্যবধান মুছে ফেলতে পারে, কোন মঞ্চই কোনদিনই সেই গতির অধিকারী হবে না।

লসনের তৃতীয় সিদ্ধান্ত—চিত্রনাট্যকার ক্যামেরার বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে বিষয়কে দেখাবার যে বিশেষ সুযোগটি পান, এবং সেই সুযোগের সদ্ব্যবহার দর্শকের সঙ্গে বিষয়ের যতখানি সান্নিধ্য ঘটাতে পারেন নাট্যকার সেই সুযোগ পান না বা ততখানি সাযুজ্য সৃষ্টি করতে পারেন না। চিত্রনাট্যে বিচিত্রায়ন চিত্রের সন্নিপাত ঘটিয়ে এবং শব্দের নানা সংকেত যোজনা করে চলচ্চিত্রে দ্বন্দ্বের মুহূর্ত-গুলিকে যেভাবে প্রদীপ্ত তথা চিত্তকর্ষক তোলা যায়, নাটকে সেরূপ সংহত তীব্র

রূপ দেখানো সম্ভব হয় না। এখানেও সেই ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনের বিশেষতঃ ক্যামেরার কেরামতি। একটি বিশেষ আবেগের মুহূর্তে বা বিন্দুতে ক্যামেরা ও মাইক্রোফোন একযোগে এক বিচিত্র চিত্রের ও ধ্বনির সংকেত বা সমাবেশ করতে পারে, অতীত আবেগ ও স্মৃতির এবং বর্তমানের অনুভূতির মধ্যে এত ক্ষিপ্রগতিতে সংযোগ ঘটাতে পারে এবং তার দ্বারা বর্তমান অনুভূতির তীব্রতাকে এবং ঘটনার তাৎপর্যকে এত বেশী বাড়িয়ে দিতে পারে যে অন্য কোন মাধ্যমের পক্ষেই ততখানি করা সম্ভব হয় না। চিত্রের উপর চিত্র চড়িয়ে, অতীত ঘটনার চিত্রগুলি অতি দ্রুতগতিতে সম্পাদিত করে এবং বিশেষ একটি অঙ্গ বা আচরণের রূপকে দর্শকের চোখের সামনে অপেক্ষাকৃত বড়ো আকারে তুলে ধরে অর্থাৎ "close-up" করে, ক্যামেরা বিশেষ image-এর যে আদর্শ "representation" বা মণ্টাজ তৈরি করতে পারে ঘটনাকে যেভাবে ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ করতে পারে তা আর কেউই পারে না। আমরা জানি—মঞ্চনাট্যকার নেপথ্যচারী। দৃশ্যের মধ্যে পাত্র-পাত্রীদের ছেড়ে দেওয়ার পরে তাদের জন্য আর কিছুই তিনি করতে পারেন না—বিবরণ দেওয়ার ও বিশ্লেষণ করার যে অধিকার উপন্যাসিক ভোগ করেন তা তাঁর থাকে না; কিন্তু চিত্রনাট্যকার মঞ্চনাট্যকারের মতো নেপথ্যবাসী নন। চিত্রনাট্যকারকে বলা চলে—চিত্রভাষী উপন্যাসিক। এই প্রসঙ্গে উপন্যাসিক রবার্ট নেথাম্ "এ নভেলিষ্ট লুক্‌স এ্যাট হলিউড (১৯৪৬) গ্রন্থে লিখেছেন—"the picture is not at all like a play, on the centrary, it is like a novel but novel to be seen intead of told" অর্থাৎ চলচ্চিত্র মোটেই নাটকের মতো নয়, বরং তার বিপরীত উপন্যাসের মতো নয়, বরং তার বিপরীত উপন্যাসের মতো, অবশ্য সেই জাতীয় উপন্যাস যা বলার পরিবর্তে দেখতে হয়। অর্থাৎ বিরোধীভাবে বললে বলা যায় "দৃশ্য উপন্যাস"। যখন লেখক উপন্যাসিকের রীতিতে কিন্তু চিত্রের ভাষায় রসোত্তীর্ণ কাহিনী রচনা করতে চেষ্টা করেন তখনই তিনি চিত্রনাট্যকার।

আপাতদৃষ্টিতে উপন্যাসিক ও চিত্রনাট্যকারের কাজ কি রকম মনে হলেও একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে দুজনের মধ্যে পার্থক্য আছে। জন হাউয়ার্ড লসন উপন্যাসিক ও চিত্রনাট্যকারের তুলনামূলক আলোচনা করে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন—

(১) The screen has to show visual activity. The Novel is discursive, it can pause, describe, contemplate.

(২) **The film conflict can not be embodied in generalization expressing author views of life and society.**

(৩) **The film must personalize the conflict. The events must be identified with people who are either abserving activity or participating in it.**

(৪) **The film conflict achieves a visual tension which is not necessary in the novel.**

এই সিদ্ধান্তগুলি বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, উভয়ের পার্থক্যেরই মূলে রয়েছে "ক্যামেরা" ও "শব্দার্থের" বিশেষ শক্তি সামর্থ্য ও বিশেষত্ব। প্রথমতঃ উপন্যাস অধিকতর বর্ণনাধর্মী ও শ্রব্য বলে উপন্যাসিক চলতে চলতে থামতে পারেন, থেমে বর্ণনা, বিশ্লেষণ বা ভাষ্যরচনায় আত্মনিয়োগ করতে পারেন। কিন্তু চিত্রনাট্যকার চিত্রের ভাষা ছাড়া অন্য ভাষায় প্রত্যক্ষভাবে বর্ণনা বিশ্লেষণে প্রবৃত্ত হতে পারেন না, আর যতটুকুও বা বর্ণনা বিশ্লেষণ করতে পারেন তা পারেন নাট্যকারের গতিধারা অক্ষুন্ন রেখেই—চরিত্রের প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সমগ্র বা সম্ভাব্য রূপটি (image) চিত্রিত বা প্রতিভাত করার চেষ্টার ভিতর দিয়েই। দ্বিতীয়তঃ চিত্রনাট্য ক্যামেরার ভাষায় লেখা বলে, উপন্যাসিকের মতো চিত্রনাট্যকার ক্যামেরার তাৎপর্যপূর্ণ মুখেই কতকগুলি চিত্রের সাহায্যে নিজের কথা খানিকটা বলতে পারেন বটে কিন্তু যেহেতু চিত্রনাট্যও অভিনেয় অর্থাৎ দর্শকের চোখের সামনে নির্দিষ্ট সময়েও (আড়াই বা তিন ঘণ্টার) মধ্যে উপস্থাপনীয়, সেহেতু চিত্রনাট্যকারকেও নাট্যকারের মতো—"art of rapidly developing crisis" অবলম্বন করতে হয়, নির্ধারিত সময়ের মধ্যে বিভিন্ন সন্ধিতে (sequence) বিভক্ত ঘটনারাজি উপস্থাপিত করতে হয়—Exposition, Rising Action, Clash, Climax প্রভৃতি সন্ধীর ভিতর দিয়ে কার্যকে ক্রমবর্ধমান বেগে এগিয়ে নিয়ে যেতে হয়। এই প্রসঙ্গে বিখ্যাত চলচ্চিত্র বিশেষজ্ঞ বিপ্লোবোত্তর রুশ চলচ্চিত্রের স্বর্ণযুগে এক অন্যতম প্রতিভা **ভি. আই. পুডভ্‌কিন** (১৮৯৩-১৯৫৩) তাঁর "Film Technique" গ্রন্থে লিখেছেন—"**During work on the treatment the scenarist must always consider the varying degree of tension in the action. This tension must, after all, be reflected in the spectator, forcing him to follow the given part of the picture with more or less excitement.**" অর্থাৎ একটি চিত্রনাট্যে ঘটনার

ক্রমপরিণতির ক্ষেত্রে সব সময়ই চরম উত্তেজনার জন্য দর্শককে প্রস্তুত করা অথবা আরও অধিকভাবে বলতে গেলে, রক্ষা করার প্রয়োজনে ছবি চলার সময় দর্শকের অনাবশ্যক ক্লান্তি না আসে সেই দিকে দৃষ্টি দেওয়ার ব্যাপারটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। পুড্‌ভকিন উদ্দীপনা সৃষ্টির উপায় সম্বন্ধে লিখেছেন—**This excitement does not depend on the dramatic situation alone, it can be created or strengthened by purely extraneous methods. This gradual winding up of the dynamic elements of the action, the introduction of scenes built from rapid, energatic work of characters, the introduction of crowd scenes, all these govern increases of excitement in the spectator, and one must learn so to construct the scenariod that the spectator is gradually engrossed by the developing action receiving the most effective impluse only at the end."** পুড্‌ভাকিন চিত্রনাট্যকারকে এ বিষয়ে বিশেষভাবে সতর্ক থাকতে বলেছেন, কারণ—**"The vast majority of scenarios suffer from clumsy building up of tension.**

মূল কথা, যে চিত্রনাট্যকার চিত্রের অলংকার দিতে মত্ত হয়ে নাট্যের প্রকৃতি বিস্মৃত হবেন—চিত্রের তান বিস্তার করে মনে বা লয়ে এসে পৌঁছতে পারবেন না, অথবা নাট্যপ্রকৃতি নিয়ে মত্ত হয়ে বিচিত্র-চিত্র-বৈচিত্র্যের তান বিস্তার দেখাতে কার্পণ্য করবেন, তাহলে বুঝতে হবে, সেই চিত্রনাট্যকার চিত্রনাট্যের কলাকৌশল সম্পূর্ণ আয়ত্ত করতে পারেন নি। তিনি কি করে ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনের সাহায্যে নাটক তৈরি করতে হয় সে বিদ্যায় দক্ষ হতে পারেন নি। ঘটনাকে উপলক্ষ করে বিচিত্র প্রাকৃতিক দৃশ্য দেখানো যেমন চিত্রনাট্যের উদ্দেশ্য নয়, তেমনি মঞ্চাভিনয়ের চিত্র-প্রতিরূপ সৃষ্টি করাও চিত্রনাট্য তৈরি করা নয়। চিত্রনাট্য যে পরিমাণে শিল্পকর্ম, সেই পরিমাণেই তা—**"Complete whole with a begining, middle and end"** এবং তার উদ্দেশ্য রস সৃষ্টি করা, বিভাব-অনুভাব-ব্যাভিচারীভাবে বা তদানুষঙ্গিকের রূপে ছাড়া অন্য কোন রূপে চিত্র থাকতে পারে না। সুতরাং সেই চিত্র অবান্তর বা নিছক অলংকার যার সঙ্গে বিভাব-অনুভাব ব্যাভিচারীভাবের প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ কোনরূপ যোগ নেই এবং যা অকারণে কার্যের স্বাভাবিক গতিকে ব্যাহত করে। এক কথায় যা তাৎপর্যপূর্ণ (**significant**) নয়।

অতএব, প্রথমতঃ চিত্রনাট্যকারকে একটি দৃষ্টি রাখতে হবে—কার্যের সন্ধি নিরূপণ, ঘটনা-নির্বাচন, আরোহণ, ঔৎসুক্যবর্ধন, অন্বয়রক্ষণ প্রভৃতি গঠন সম্পাদিত বিষয়ের দিকে ; অন্য দৃষ্টি রাখতে হবে—ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনের বিশেষ শক্তিকে সর্বতোভাবে ও সুষ্ঠভাবে ব্যবহার করবার দিকে। যে পরিমাণে চিত্র-নাট্যকার ক্যামেরা ও মাইক্রোফোনের বর্ণনা ও ব্যঞ্জনা সৃষ্টির জটিল কাজে ব্যবহার করতে পারেন সেই পরিমাণেই তিনি উপন্যাসিকের হাতিয়ার প্রয়োগ করে চলচ্চিত্রকে 'চিত্রে-নাট্যে'—এর সংকীর্ণ গণ্ডী থেকে মুক্ত করে "চিত্রময় দৃশ্যকাব্যে' পরিণত করতে পারেন। চিত্রনাট্যকারের বড় কৃতিত্ব ব্যঞ্জনাময় চিত্র ও শব্দের সমন্বয়ে "image" এর সম্পূর্ণ রূপটিকে বা তাৎপর্যকে উদ্ভাসিত করে তোলার মধ্যেই—মণ্টাজ তৈরি করার মধ্যে। দ্বিতীয়তঃ উপন্যাসে যেভাবে লেখক নিজের জীবনদর্শন বা মন্তব্যকে (নিজ মুখেই) প্রচার করতে পারেন, চিত্রনাট্যের লেখকের পক্ষে সেভাবে মন্তব্যাদি ব্যক্ত করা সম্ভব হয় না। নাট্যকারের মতোই চিত্রনাট্যকার নিজে নির্বাক এবং নিজে নির্বাক বলেই পাত্র-পাত্রীর মুখেই তাকে যতটুকু বলার তা বলতে হয়। মোট কথা চিত্রনাট্যের বাচনিক মন্তব্যের অধিকারী একমাত্র পাত্র-পাত্রীরাই। চিত্র-নাট্যকার ততটুকু মন্তব্যাদি করতে পারেন যেটুকু চিত্রের ভাষায় বা সংকেতে করা সম্ভব। বলা বাহুল্য, দ্বিতীয় মন্তব্যটি প্রথম সিদ্ধান্তেরই অনুসিদ্ধান্ত। তৃতীয়তঃ চিত্রনাট্যে দ্বন্দ্বকে ব্যক্তিসাপেক্ষ করতে হবে অর্থাৎ ঘটনাকে এমন-ভাবে উপস্থাপিত করতে হবে যাতে ঘটনা ব্যক্তি নিরপেক্ষ না হয়ে পড়ে—ঘটনাকে কেউ দেখছে না অথচ ঘটনার সঙ্গে ব্যক্তি জড়িত নেই এমন না হয়। চতুর্থতঃ চিত্রনাট্যে যে পরিমাণে চাক্ষুষ উদ্দীপনা আয়োজন করতে হয়, উপন্যাসে তা করতে হয় না বা করবার প্রয়োজন হয় না। প্রথম সিদ্ধান্তেরই অন্যতম অনুসিদ্ধান্ত। ক্যামেরা বা মাইক্রোফোনের সাহায্যে, বিশেষতঃ ক্যামেরার ভাষার রসসৃষ্টি করতে গেলে এবং চিত্রগৃহে সমবেত দর্শকের মনে রসোদ্রেক ঘটাতে গেলে চাক্ষুষ উদ্দীপনার আয়োজন করতেই হবে।

ডাডলে নিকলস "Twenty Best Film plays' গ্রন্থের ভূমিকায় "The writer and the film" প্রবন্ধে **চিত্রনাট্য রচনা** সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তা উল্লেখনীয়। ডাডলে নিকলস প্রবন্ধের প্রথমেই কত হাত এক হয়ে ফিলম তৈরি হয় তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন এবং দেখিয়েছেন—ফ্যাক্টরীতে যেমন বহু হাতের চেষ্টার ফলে একটি জিনিস তৈরি হয়, তেমনি এ ক্ষেত্রেও লেখক

পরিচালক, চিত্রগ্রাহক, দৃশ্যকর, চিত্রকর, সম্পাদক, শব্দগ্রাহক, গীতিকার, সুরকার নানা জনের নানা বিদ্যার সমবায়ে একটি বস্তু অর্থাৎ চিত্রনাট্য তৈরি হয়ে উঠে। এমনি যেখানে অবস্থা বা ব্যবস্থা সেখানে বিশেষ কোন শিল্পীর প্রতিভান বা ধ্যান পাওয়া সম্ভব নয়! তিনি বলেন—"It tend to destroy that individual of style which is the mark of any superior work of art" এর প্রতিষেধক রয়েছে মাত্র একটিই তা হচ্ছে—"to learn the whole process to been master craftsman within the factory system, to be, in short, a film-maker first and a writer or director or what-ever you will afterwards." চিত্রনাট্য রচনা সম্বন্ধে ভাভলে নিকলসের প্রথম এবং শেষ নির্দেশ—"the only way to learn film-making film".

ভাল চিত্রনাট্যকার হতে গেলেই পরিচালনা, সম্পাদনা, চিত্রগ্রহণ, শব্দগ্রহণ প্রভৃতি যত বিদ্যা আছে সব বিদ্যাই শিখতে হবে। কারণ সব বিদ্যা শেখার পরেই নিকলসের ভাষায়—"his imagination and talent can be geared effectively and skillfully to his choosen like of work." কিন্তু তেমন লোক পাওয়া যায় না এবং যায় না এই কারণেই হলিউড ছবির পর ছবি উৎপাদন করতে যত তৎপর শিল্পীর শিক্ষার জন্য তত আগ্রহান্বিত নয়। ফলে—"A writer can find a place, even without knowing must about film-making and if he has a secret star he may glitter into sudder prominence even without knowing the slightest thing about film-making."

প্রথম, চিত্রনাট্যের ঘটনাবলী স্থির করা হয়। তারপর এই ঘটনাবলীকে কতক-দৃশ্যপর্যায়ে অন্তর্ভূক্ত করা হয়। দৃশ্যপর্যায়গুলিকে বিভক্ত করা হয় কতকগুলি দৃশ্যে। এই দৃশ্যগুলি আবার ক্যামেরার বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে তোলা কতকগুলি খণ্ড খণ্ড দৃশ্যের সম্পাদনার মাধ্যমে নির্মিত হয়। সুতরাং চলচ্চিত্রের মূলে থাকে রচনাকার্যের একাধিক পর্যায়। প্রথম পর্যায়—উপন্যাস, ছোটগল্প অথবা চিত্রনাট্য-নিজস্ব কোন ধ্যান-ধারণা, দ্বিতীয় পর্যায়—লেখক তখন চিত্রনাট্যের রূপে কাহিনীটাকে সাজাতে চেষ্টা করেন। এই খসড়া চিত্রনাট্যকে একাধিকবার সংশোধন করে চলচ্চিত্রের উপযোগী করে তোলা হয়! এই সময় চিত্র-পরিচালকের সাহায্য খুবই আবশ্যক এবং সহায়ক। কারণ পরিচালক ক্যামেরার ভাষায় কথা বলতে বলতে ঐ ভাষার প্রয়োগে বিশেষ দক্ষতা অর্জন করে

থাকেন। চিত্রনাট্যকারের ভাষাকে ঘসে মেজে সুন্দরতর করার চেষ্টা তিনি করতে পারেন। এই পর্যায়ে এসেই—চিত্রনাট্যটি চিত্রনাট্যকারের হাতের বাইরে চলে যায়। পরিচালক এবং অন্যান্য বিশেষজ্ঞদের হাতে গিয়ে পড়ে এবং তাঁদের হাতের ভিতর দিয়ে একটি পরিপূর্ণ চিত্রনাট্য "প্রস্তুত" হয়ে উঠে এবং দর্শকের সামনে হাজির হয়। এই কারণে আমরা অনেক ক্ষেত্রে চিত্রনাট্যকারের ধ্যান-ধারণার যথাযথ রূপটি ধরতে পারি না। যেমন নাট্যকারকে, তেমনি চিত্রনাট্যকারকেও জীবন্ত ব্যক্তি (অভিনেতা) আশ্রয় করে ধ্যান-ধারণাকে ব্যক্ত করতে হয়। এই অভিনেতাদের অভিনয় শক্তির মাত্রার উপরে রস-রূপের অভিব্যক্তি নির্ভর করে। তাতে দেখা যায়—"There have been ideal casts, but even the most perfect will alter indefinably the shape and mood and meaning of the imagined drama." নাট্যকার ও চিত্রনাট্যকার সেখানে নিরুপায়। পরিচালকের ব্যক্তিত্বও অবশ্য আর একটি মস্ত বাধা। কারণ পরিচালক—"creates the film by combining (in his own style which may not be the style of the writer) the contributions of the writer and actors." চিত্রনাট্যকার ও অভিনেতারা যে উপাদান দেন, তা পরিচালক নিজের রীতিতে মিলিয়ে মিশিয়ে নতুন বস্তু সৃষ্টি করে থাকেন। চিত্রনাট্যকারের ধ্যান-ধারণা পরিচালকের ও অভিনেতার আশ্রয়েই অভিব্যক্তি লাভ করে।

ডাডলে নিকলস **চিত্রনাট্যের একটি বিলক্ষণ লক্ষণের** দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে বলেছেন—অবুঝ লোকেরা মনে করে চলচ্চিত্র হচ্ছে "ক্রিয়া" প্রদর্শনের প্রক্রিয়া, কিন্তু আসলে কথাটি হচ্ছে এই যে, মঞ্চে দেখানো হয় **'ক্রিয়া'কে** আর পর্দায় দেখানো হয় "**প্রতিক্রিয়া'কে**—"Stage is the medium of action while the screen is the medium of reaction." চিত্রনাট্যে ক্রিয়ার চেয়ে প্রতিক্রিয়ার রূপকে বা চিত্রকে দর্শকের চোখের সামনে বেশী করে দেখানো হয়। নিকলস বলেন—"It is through identification with the person acted upon on the screen and not with the person acting, that the film builds up its oscillating power with an audience." যখনই কোন সংকট মুহূর্তের আবেগ প্রকাশ করা হয়—কোন চরিত্রের কথায় কোন চরিত্রের মর্মান্তিক আঘাত লাগে বা অন্য কোন রূপ প্রতিক্রিয়া দেখা দেয়, তখনই ক্যামেরার মুখ দ্বিতীয় চরিত্রের 'প্রতিক্রিয়া'র দিকে ঘুরে যায়

এবং ক্যামেরা 'close-up' শটে প্রতিক্রিয়াটিকে বড়ো আকারে দেখানোর চেষ্টা করে। দর্শকচিত্তে বেশী প্রভাব বিস্তার করে এবং প্রতিক্রিয়ার প্রতিক্রিয়ায় দর্শকমন আন্দোলিত হয়ে উঠে। এই কারণেই বড় বড় মঞ্চাভিনেতা দক্ষ **ক্রিয়া-কুশলী**, আর বড় বড চিত্রাভিনেতা দক্ষ **প্রতিক্রিয়া-কুশলী**—"The great actors of the stage are **actors**; of the screen **reactors**."

চিত্রনাট্য 'চিত্রে-নাট্য' নয় বলেই, **চিত্রনাট্যের সংলাপকে** সংক্ষিপ্ত ও ব্যঞ্জনাপূর্ণ করতে হবেই। মঞ্চের সংলাপ যতই সুন্দর হোক যথাযথভাবে তাকে পর্দায় স্থান করে দেওয়া যায় না। কারণ—"On the stage the actor depends for projection upon the word; on the screen he relies upon visual projection." অতএব চিত্রনাট্যে সংলাপকে 'condensed and Synopsized' হতেই হবে। সংলাপকে প্রগ্রেসিভ, সংক্ষিপ্ত, কৌতূহল উদ্দীপক, সঠিক এবং স্বাভাবিক হতে হবে। চিত্রনাট্যকারকে সর্বদাই মনে রাখতে হবে—তিনি একজন কাহিনী-নির্মাতা; অন্যান্য কাহিনী-রচয়িতারা যে তাগিদে রচনা করে তাঁকেও সেই তাগিদেই নির্মাণ করতে হয়—তিনিও "passionately interested in human beings and their endless conflicts with their fates and he is filled with desire to make some intelligible arrangement out of the life." তবে তাঁর বিশেষত্ব এই যে, তাঁর কাজ হচ্ছে চলচ্চিত্রের উপযোগী করে কাহিনী রচনা করা অথবা কোন গল্পকে চলচ্চিত্রের আকারে রূপান্তরিত করা—"to invent a story in terms of cinema or to translate an existing story into terms of cinema."

কাহিনীকে চলচ্চিত্রায়িত করার ব্যাপারেই '**মণ্টাজে'র** কথা আসে। কারণ আইজেষ্টাইন Film. Form গ্রন্থে বলেছেন—"Cinematography is first and foremost montage." 'মণ্টাজ' শব্দটির অর্থ-তাৎপর্য নিয়ে অনেক বাদ-বিসংবাদ হয়েছে। অতএব এখানে এই শব্দের তাৎপর্যটি সংক্ষেপে আলোচনা করছি। রোজার ম্যনভেল বলেছেন—"Montage is a French word which cannot be translated without losing some of the meaning." জন হাউয়ার্ড লসন যেভাবে 'মণ্টাজ' কথাটিকে বোঝাতে চেষ্টা করেছেন সেই পথেই অগ্রসর হওয়া যাক। মণ্টাজ শব্দটির দুটি অর্থ—একটি রাশিয়াপন্থীদের, অন্যটি আমেরিকাপন্থীদের। রাশিয়াপন্থীরা মণ্টাজ বলতে

বোঝেন—two film pieces of any kind, placed together inevitably. combine into a new concept, a new quality arising out of that juxta position." অর্থাৎ দুটি চিত্র সংলগ্ন হলেই নতুন একটি অর্থতাৎপর্য ফুটে উঠে—নতুন গুণধর্মের সৃষ্টি হয়। আমেরিকাপন্থীরা মণ্টাজ বলতে বোঝেন—"a jumble of shots superimposed or simultaneously shown, disolving into one another" অর্থাৎ কতকগুলি শটের সংঘটনা; শটগুলি একের পর এক সন্নিপাতিত অথবা যুগপৎ প্রদর্শিত—এক অন্যের মধ্যে বিলীয়মান। এ থেকে মণ্টাজ সম্পর্কে একটা মোটামুটি ধারণা পাওয়া গেল। এবার বিশেষ ধারণা।

সর্গেই আইজেনষ্টাইন 'মণ্টাজ' সম্পর্কে 'Film Form' গ্রন্থে যে আলোচনা করেছেন তার মধ্যেই রয়েছে মণ্টাজের বিশেষ ধারণা অর্থাৎ মণ্টাজের বৈজ্ঞানিক ও দার্শনিক তাৎপর্যটি। আইজেনষ্টাইন পূর্ববর্তী চিত্রনির্মাতাদের এবং পুড্‌ভকিনেরও ধারণার পরিচয় দিতে গিয়ে লিখেছেন—"a means of description by placing single shots one after the other like building blocks." অর্থাৎ পূর্বাচার্যরা মণ্টাজ বলতে বুঝতেন—বর্ণনার বিশেষ উপায়—খণ্ড খণ্ড শটের পারম্পর্য বিশেষ। এই অর্থে মণ্টাজ আসলে "means of unrolling an idea with the help of single shots" এবং এই রীতি মহাকাব্যিক রীতি অর্থাৎ ঘটনার পর ঘটনা সাজিয়ে বর্ণনা করা। আইজেনষ্টাইনের মতে "……montage is an idea that arises from the collision of independent shots—shots even opposite to one another—the dramatic form." অর্থাৎ 'মণ্টাজ' বলতে শটের পর শট সাজিয়ে যাওয়া অর্থাৎ কতকগুলি খণ্ড খণ্ড শটের প্রবাহ বা সমাবেশ বোঝায় না, মণ্টাজ বলতে বোঝায়—দুটি স্বতন্ত্র, এমন কি বিপরীত শটের সংঘাত থেকে যে অভূতপূর্ব তাৎপর্য সৃষ্টি হয়, সেই অভূতপূর্ব তাৎপর্যটিকে—প্রত্যেকটি নাটকীয় মুহূর্তে যেমনটি হয়ে থাকে। বলা বাহুল্য, এই ধারণার মূলে রয়েছে দ্বন্দ্বমূলক বিবর্তনের ধারণা—'dynamic concept of things', যাতে 'Being' বলতে বোঝায় "constant evolution from the interaction of two contradictory opposites" এবং Synthesis ঘটে "form the opposition between thesis and antithesis."

ভি. আই পুডভকিন এবং তাঁর নিজস্ব ধারণাকে বোঝাতে গিয়ে আইজেনষ্টাইন 'Film Form' গ্রন্থে যা লিখেছেন এখানে তা উদ্ধৃত করলেই মণ্টাজ সম্পর্কে

উভয়ের মতবিরোধটি সুস্পষ্ট হয়ে উঠবে। তার আগে পুড্‌ভকিনের ও তাঁর গুরু লেভ কুলেশভের (১৮৯৯-১৯৭০) মতটি বিবৃত করা যাক। কুলেশভ ও পুডভকিনের মতে—'মণ্টাজ' হচ্ছে—একাধিক শটের 'assembly' বা 'linkage'। তাদের মতে—"The shot is an element of montage. Montage is an assembly of these element." অর্থাৎ শট হল মণ্টাজের উপাদান। মণ্টাজ এই ধরণের উপাদানের সমাহার। আইজেনষ্টাইনের মতে এটি একটি অত্যন্ত অপকারী এবং আরোপিত বিশ্লেষণ। তিনি বলেছেন—

"শট কোন অর্থেই মণ্টাজের **উপাদান** নয়।

শট মণ্টাজের কোষ (cell)।

ঠিক যেমন কোষগুলি তাদের বিভাজনকালে অন্য ধরণের বস্তু, জীব বা ভ্রূণ রূপ সৃষ্টি করে, তেমনি শটের দ্বান্দ্বিক উল্লম্ফনের (leap) অন্যদিকে থাকে মণ্টাজ।

তাহলে মণ্টাজ এবং ফলত তার কোষ—অর্থাৎ শটের স্বরূপ নির্ণয় হবে কী ভাবে ?

সংঘর্ষ (collision) দিয়ে। বিপরীতধর্মী দুটি অংশের সংঘাত (conflict) দিয়ে। সংঘর্ষ দিয়ে। সংঘাত দিয়ে।

আমার সামনে দুমড়ানো হলদেটে এক কাগজের উপরে একটি রহস্যময় লেখা :

"সংযুক্তি—প (Linkage-P) আর সংঘর্ষ—আ (collision-E)। এটা 'প' (অর্থাৎ পুড্‌ভকিন) এবং 'আ' (অর্থাৎ আমার)-এর মধ্যে মণ্টাজ সম্বন্ধীয় উত্তপ্ত লড়াইয়ের বাস্তব চিহ্ন।"

আইজেনষ্টাইনের মতে—Montage is conflict অর্থাৎ মণ্টাজ হল দ্বন্দ্ব। যখন চিত্রনাট্যকলার প্রথম এবং প্রধান ব্যাপার হচ্ছে—'মণ্টাজ', তখন মণ্টাজের স্বরূপ উপলব্ধি করতে হবে এবং দ্বন্দ্বমূলক বিবর্তনের পরিষ্কার ধারণা রাখতে হবে। আইজেনষ্টাইনের কাছে—'শট' মণ্টাজের 'কোষ'। শটের ভিতরকার দ্বন্দ্বের মধ্যে মণ্টাজের শক্তি সম্ভাবনারূপে নিহিত থাকে, শটের সঙ্গে শটের দ্বন্দ্বে সেই শক্তি ব্যক্ত হয়ে মণ্টাজের রূপে সঞ্চারিত হয় এবং বিভিন্ন মণ্টাজের দ্বান্দ্বিক গতিই সমগ্র চলচ্চিত্রের ক্রমগতি নিয়ন্ত্রিত করে।

আইজেনষ্টাইনের মতে শটের ভিতরে অথবা সংঘর্ষপরায়ণ শটগুলির অর্থাৎ মণ্টাজের মধ্যে নিম্নলিখিত প্রকার দ্বন্দ্ব থাকতে পারে—

(১) রৈখিক দ্বন্দ্ব [Graphic conflicts]

(২) তলগত দ্বন্দ্ব [Conflict of planes]

(৩) আয়তনিক দ্বন্দ্ব [Conflict of Volumes]

(৪) স্থানিক দ্বন্দ্ব [Spatial conflict]

(৫) আলোক দ্বন্দ্ব [Light conflict]

(৬) তীব্রতার দ্বন্দ্ব [Tempo conflict]

(৭) বস্তু ও তার দৃষ্টিকোণের সংঘাত (ক্যামেরা অ্যাঙ্গলের মাধ্যমে স্থানিক বিকৃতির দ্বারা লব্ধ) [conflict between matter and view point (achieved by spatial distortions through camera angle.)]

(৮) বস্তু ও তার স্থানিক প্রকৃতির সংঘাত (লেন্সের মাধ্যমে দৃষ্টি বিকৃতির দ্বারা লব্ধ) [conflict between matter and its spatial nature (achieved by optical distortion by the lens.)]

(৯) একটি ঘটনা ও তার কাল-প্রকৃতির সংঘাত (মন্থর গতি ও গতিহীনতার দ্বারা লব্ধ) [conflict between on event and its temporal nature]

(১০) পুরো চাক্ষুস জোট এবং একটি সম্পূর্ণ ভিন্ন ক্ষেত্রের সংঘাত [conflict between the whole optical complex and a quite different shpere]

এই দ্বন্দ্বের রূপগুলি অবশ্যই চিত্রনাট্যকারকে ভাল করে বুঝতে হবে। কারণ যিনি চিত্রের ভাষায় কথা বলবেন, তাঁকে লেখকের মতোই শব্দের অভিধা-লক্ষণা-ব্যঞ্জনাশক্তিকে—এক্ষেত্রে চিত্র-শক্তির স্বরূপটি—জানতেই হবে। যে নাট্যকার কল্পনা শক্তিবলে ক্যামেরার ও শব্দযন্ত্রের পরাকাষ্ঠা প্রয়োগ চিন্তা করতে পারেন—image-এর আদর্শ—'representations' বা মণ্টাজ মনে মনে গঠন করতে পারেন সেই চিত্রনাট্যকারের রচনায় লেখকের ও পরিচালকের কল্পনার দুর্লভ-সংযোগ ঘটে। চিত্রনাট্যকারের মধ্যে এই দুর্লভ সংযোগই আমরা চাই এবং চাই এই কারণেই যে চলচ্চিত্রের উৎপাদনে (চিত্রশিল্পের ক্ষেত্রে) পূর্ণ-মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত থাকতে গেলে লেখককে পরিচালকের ক্যামেরা-কল্পনা-শক্তিকে আত্মসাৎ করেই থাকতে হবে। সুতরাং ডাডলে নিকলস্‌ চিত্রনাট্যকারের অধিকার-ক্ষেত্র যতখানি সীমাবদ্ধ করে রাখতে চেষ্টা করেছেন, ততখানি সীমাবদ্ধ করতে অনেকে প্রস্তুত হবেন না। চিত্রনাট্যকার শুধুই—"creates an approximate

continuity of scenes and images suggesting cinematic touches when he can. He will write 'close-up' of a character without setting down the most important thing, which is what that character is feeling during that close-up.……The director will take care of that"—এ কথা সম্পূর্ণ মানতে গেলে, সঙ্গে সঙ্গে এই কথাই স্বীকার করতে হয় যে নাট্যকারের মনে চিত্রনাট্যের সম্পূর্ণ রসরূপটি—বিভাব-অনুভাব-সঞ্চারিভাবে সংযোগের আদর্শ ও সম্পূর্ণ রূপটি না থাকলেও চলে এবং চলচ্চিত্রের আসল স্রষ্টা নাট্যকার নন, আসল স্রষ্টা পরিচালক। এ কথা সত্য বটে যে পরিচালকের মুখ্য কর্তব্য—সংনিয়ন্ত্রণ (co-ordination) করা, অর্থাৎ বিভিন্ন শিল্পীর শক্তি বা প্রতিভাকে প্রয়োজনানুসারে এবং উপযুক্ত মাত্রায় ব্যবহার করে চলচ্চিত্র নির্মাণ করা ; কিন্তু এ কথা আরও সত্য যে বিভিন্ন শিল্পীর শক্তিকে প্রযোজনা করা বা সংনিয়ন্ত্রণ করার একমাত্র উদ্দেশ্যই হচ্ছে—চিত্রনাট্যকারের রসরূপের ধ্যানকে (image) সবাক চিত্ররূপে পরিণত করা। নাট্যপরিচালকের কৃতিত্ব যেমন নাটকের রস রূপটিকে ব্যক্ত করে তোলায়, চিত্র পরিচালকের কৃতিত্বও তেমনি চিত্রনাট্যকারের ধ্যান-ধারণার নিখুঁত রূপটি, আদর্শ রূপটি চিত্রায়িত করায়। এটাই স্বাভাবিক অবস্থা বা সম্পর্ক, উল্টোটা—ব্যতিক্রম। নাট্য পরিচালককে যেখানে নাটকের ভাষা বা ভাব বা বক্তব্য—কাটছাঁট করে চরিত্রদের নাটকীয় করতে হয়—প্রতিপাদ্য বিষয়কে পরিস্ফুট করতে হয়, সেখানে যেমন আমরা নাট্যকারকে পরিচালকের চেয়ে দুর্বল বলেই মনে করে থাকি ; তেমনি এ ক্ষেত্রেও চিত্রনাট্যকারের কল্পনা-শক্তি পরিচালকের কল্পনা-শক্তির চেয়ে দুর্বল হলে অবশ্যই আমরা চিত্রনাট্যকারের নিন্দা করব ; বুঝবো চিত্রনাট্যকারের এবং পরিচালকের সম্পর্ক স্বাভাবিক অবস্থায় নেই। অতএব মণ্টাজ কি এবং কেমন করে তা সৃষ্টি করতে হবে চিত্রনাট্যকারকেও জানতে হবে এবং বুঝতে হবে।

মণ্টাজ কত রকমের হতে পারে (formal categories of unity) তাও জানা দরকার। আইজেনষ্টাইন পাঁচ রকম মণ্টাজের কথা বলেছেন—(১) **মেট্রিক মণ্টাজ** (২) **রিদ্‌মিক মণ্টাজ** (৩) **টোনাল মণ্টাজ** (৪) **ওভার টোনাল মণ্টাজ** (৫) **ইণ্টেলেকচুয়াল মণ্টাজ**। এদের সম্বন্ধে আইজেনষ্টাইনের 'Film Form' গ্রন্থে যে আলোচনা করেছেন তা সংক্ষেপে আলোচনা করছি।

মেট্রিক মণ্টাজের (Metric Montage) ব্যাখ্যা করে আইজেনষ্টাইন

লিখেছেন—"The fundamental criterion for this construction is the absolute length of the pieces. The pieces are joined together according to their lenghts in a formula-scheme corresponding to a measure of music realisation is in the repetition of these measure." এই শ্রেণীর মণ্টাজে—"content within the frame is subordinated to the absolute length of the piece."

রিদ্‌মিক মণ্টাজ (Rhythmic Montage) দৈর্ঘ নির্ধারণে ফ্রেমের অন্তর্গত বিষয়বস্তুকে সমান গুরুত্ব দেওয়া হয়। আইজেনষ্টাইনের মতে—"Abstract determination of piece lengths gives way to a flexible relationship of the actual lengths. Here the actual length does not cc-incide with the mathematically determined length of the piece according to a metric formula. Here its practical length derives from the specifics of piece, and from its planned length according to the structure of the sequence."

টোনাল মণ্টাজ (Tona! Montage) কথাটি প্রথম ব্যবহার করেছেন আইজেনষ্টাইন নিজেই। রিদ্‌মিক মণ্টাজের গণ্ডী ছাড়িয়ে আর এক স্তরে এর স্থিতি। রিদ্‌মিক মণ্টাজে, ফ্রেমের অন্তর্নিহিত গতির ফলেই ফ্রেম থেকে অন্য ফ্রেমে গতি সঞ্চারিত হয়। ফ্রেমের গতি ফুটে উঠতে পারে কোন গতিশীল বিষয়ের রূপ থেকে অথবা কোন অচল বস্তুর রেখার দিকে চেয়ে আছে যে চোখ সেই চোখের দৃষ্টি থেকে। কিন্তু টোনাল মণ্টাজের ক্ষেত্রে—"The concept of movement embraces all effects of the montage piece. Here montage is based on the characteristic emotional sound of the piece—of its dominant The general tone of the piece."

ওভারটোনাল মণ্টাজ (Overtonal Montage) টোনাল মণ্টাজেরই পরাকাষ্ঠা অভিব্যক্তি বলা চলে। উভয়ের মধ্যে পার্থক্য এই যে টোনাল মণ্টাজের ভিত্তি হচ্ছে—"the dominant emotional sound of the pieces" আর আর ওভারটোনাল মণ্টাজ হচ্ছে—'is distinguishable from tonal montage by the collective calculation of all the piece's appeals."

এই চারপ্রকার মণ্টাজের উদ্ভব কিভাবে দ্বান্দ্বিক প্রক্রিয়ায় সৃষ্টি হয় তা বোঝাতে গিয়ে আইজেনষ্টাইন 'Film Form' গ্রন্থে লিখেছেন—"Thus the

transition from matrics to rhythmics came about in the conflict between the length of the shot and the movement within the frame."

Tonal montage grows out of the conflict between rhythmic and tonal principles of the piece.

And finally—Overtonal montage, from the conflict between the principles tone of the piece (its dominant) and the overtone."

এই চারশ্রেণীর মণ্টাজ দর্শকের দেহ-মনের কাছে কিভাবে আবেদন সৃষ্টি করে আইজেনষ্টাইন তা বিশ্লেষণ করে লিখেছেন—(ক) The First-metric category is characterised by a rude motive force. It is capable of impelling the spectator to reproduce the perceived action outwardly (খ) the second category—rhythmic (primitive emotive) Here the movement is subtly calculated……it is movement that is not merely primitive external change. (গ) The third category—tonal—might also be called melodic. Here movement already ceasing to be simple change in the second case, passes over distinctly into an emotive vibration of a still higher order. (ঘ) The fourth category—a fresh flood of pure physiologism as it were—echoes, in the highest degree of intensity, the first category, again acquiring a degree of intensification by direct motive force.

এই চারপ্রকার মণ্টাজের উর্দ্ধে আর এক প্রকার মণ্টাজ আছে। আইজেনষ্টাইন তাকে বলেছেন **ইণ্টেলেকচুয়াল মণ্টাজ**। তিনি বলেছেন—"Intellectual montage is a montage not of generally physiological overtonal sounds, but of sounds and overtones of an intellectual sort :—ie conflict juxtaposition of accompanying intellectual affects." আইজেনষ্টাইন আশা করেছেন—ভবিষ্যতে 'ইণ্টেলেকচুয়াল সিনেমা' প্রাধান্য বিস্তার করবে এবং সেই সিনেমা হবে তাই—"which resolves the conflict juxtaposition of physiological and intellectual overtones."

চিত্রনাট্যের পরিভাষা।

Rudolf Arnheim তাঁর 'Film' নামক গ্রন্থে বলেছেন—"**Sound Film—at any rate real sound film—is not a verbal masterpiece supplemented by picture, but a homogeneous creation of word and picture which cannot be split up into parts that have any meaning separately.**" অর্থাৎ চিত্রনাট্য কোন মঞ্চনাট্যের সবাক চিত্ররূপ নয়; চিত্রনাট্য মুখ্যতঃ ক্যামেরার দৃষ্টিকোণ দিয়ে দেখা তথা চিত্রের ভাষায় জীবনালেখ্য বা কাব্য। অতএব চিত্রনাট্যকারকে ক্যামেরা দৃষ্টির—চিত্রের বিভিন্ন প্রকৃতি সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞ হতেই হবে—এক কথায় তাঁকে ক্যামেরার তথা চিত্রের ব্যাকরণ শিখতেই হবে।

বাক্-ভাষার শিল্পীকে অক্ষর, শব্দ, বাক্য এবং মহাকাব্য প্রয়োগের কৌশল শিখতে হয়। উপন্যাসিক তার বর্ণনীয় বিষয়কে নানা পরিচ্ছেদে ভাগ করে নেন, নাট্যকার তার উপস্থাপ্য বিষয়কে নানা সন্ধিতে বা অঙ্কে ভাগ করে নেন। তারপর তারা প্রত্যেক পরিচ্ছেদের বর্ণনীয়কে বা প্রত্যেক সন্ধির দৃশ্য বস্তুকে যোগ্য বাক্যাবলীর মাধ্যমে ব্যক্ত করে থাকেন। যোগ্য বাক্য তৈরি করতে যোগ্য শব্দ নির্বাচন করতে হয় এবং যোগ্য শব্দ গঠন করতে হয় যোগ্য বর্ণের বা অক্ষরের সংযোগে। সুতরাং বাক্ শিল্পীর কাজ বাহ্যতঃ দেখলে বিষয়-ব্যঞ্জক মহাকাব্য রচনা করা বটে, কিন্তু আসলে যোগ্য অক্ষর, যোগ্য শব্দ, যোগ্য বাক্যের সমবায় সৃষ্টি করা। এইজন্য বাক্-শিল্পীকে অনেক কিছু জানতে হয়। জানতে হয়, ভাষার ব্যাকরণ, জানতে হয় বাক্যাংশ ও বাক্যকে পৃথক করার প্রক্রিয়া, জানতে হয় ছেদ বা যতি দেওয়ার সংকেতগুলি, জানতে হয় সন্ধি-সমাসবিধি ও নানা প্রত্যয়, জানতে হয় বিভিন্ন ছন্দ ও অলঙ্কার।

চিত্রনাট্যকারকেও উপস্থাপ্য বিষয় বা কাহিনীকে নানা পর্বে বা সন্ধিতে ভাগ করে নিতে হয়। এই বিভাগের এক একটি অংশকে বলা হয় '**সিকোয়েন্স**' (Sequence) অথবা **পার্ট** (Part)। এই সিকোয়েন্স বা পার্ট গঠিত হয় কতকগুলি মণ্টাজ বা শট-সমষ্টির সমবায়ে, মণ্টাজ গঠিত হয় চিত্রকোষের (shot-cell) সংযোগে এবং চিত্রকোষ গঠিত হয় ফ্রেমের সংযোগে। অর্থাৎ **ফ্রেম, শট, মণ্টাজ** যেন চলচ্চিত্র কাব্যের **বর্ণ, শব্দ, বাক্য**। যেমন = , ; : — । ? প্রভৃতি যতি বা ছেদ চিহ্ন ব্যবহার করা হয়। চলচ্চিত্রেও তেমনি কতকগুলি প্রক্রিয়া প্রয়োগ করে যতি ও ছেদ সূচিত করা হয় এবং চিত্রের সন্ধি বা সমাস

গড়া হয়—অলঙ্কার প্রয়োগ করা হয় অতএব নিম্নিলিখিত পরিভাষাগুলি চিত্রনাট্যকারকে অবশ্যই জানতে হবে।

১. **Cut**— একটি ঘটনা বা চিত্রকে ছেদ করা এবং অন্য চিত্রকে উপস্থিত করা।

২. **Fade In**— কালো ফ্রেমের উপর ধীরে ধীরে শট বা চিত্রের আবির্ভাব।

৩. **Fade Out**— ধীরে ধীরে আলো কমিয়ে চিত্রটিকে ফ্রেমের কালো পটে বিলীন করে দেওয়া।

৪. **Dissolve**— দৃশ্য থেকে দৃশ্যান্তরে যাওয়ার অন্যতম প্রক্রিয়া। দ্রুত পট পরিবর্তন বা দৃশ্য পরিবর্তন, দ্রুত 'ফেড-ইন' ও 'ফেড আউট'-এর ভিতর দিয়ে দৃশ্য পরিবর্তন। এই প্রক্রিয়ায় বর্তমান দৃশ্যের অন্তরেই ভাবী দৃশ্যকে আভাসিত করে ক্রমে ফুটিয়ে তোলা হয়, তাতে মনে হয় যেন বর্তমান দৃশ্যটি বিগলিত হয়েই পরবর্তী দৃশ্যটি বিপরিণত হয়েছে।

৫. **Wipe**— দৃশ্যকে দ্রুত মুছে ফেলা। পর্দার উপর দিয়ে চলমান একটি সরলরেখা বর্তমান দৃশ্যটিকে মুছে দেয় এবং পেছন পেছন নতুন দৃশ্য ফুটে উঠতে থাকে।

৬. **Iris Out**— বর্তমান দৃশ্যটি পর্দার চারকোণ থেকে মুছে যেতে যেতে বৃত্তাকারে কেন্দ্রীভূত হয়ে মিলিয়ে যায়।

৭. **Iris In**— পরিবর্ধমান একটি কেন্দ্রীয় বৃত্ত থেকে থেকে আবার নতুন একটি দৃশ্য গোটা পর্দায় স্থান নেয়।

৮. **Mix**— এক দৃশ্য শেষ হতে না হতে, চোখের সামনেই আগের দৃশ্যের ওপরেই স্বতন্ত্র দৃশ্যের জালবোনা।

৯. **Turn Over**— গোটা পর্দাটিকে যেন বইয়ের পাতার মত উলটিয়ে দেওয়া হয় এবং অপরদিকে পরের দৃশ্যটি উদভাসিত হয়।

১০. **Continuity Title**— পর্দার উপরে লেখা ফুটিয়ে তুলে ঘটনার সঙ্গে ঘটনার সন্ধি রক্ষা করা।

১১. **Insertion**— মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের সুবিধার্থে কোন দৃশ্য বা কোন পাত্র-পাত্রীর ক্রিয়াকলাপের ফাঁকে ফাঁকে স্বল্প সময়ের জন্য ভিন্নতর অর্থপূর্ণ দৃশ্যাদির ক্ষণকালের জন্য প্রয়োগ করা।

চিত্রনাট্যকারকে চিত্রগ্রহণ-কৌশল বা ক্যামেরার কর্ম কৌশল সম্পর্কিত পরিভাষাগুলি জানা দরকার।

১. **Close Shot** (C S) খুব কাছ থেকে চিত্রগ্রহণ। এই শটে চরিত্রের মাথা থেকে বুক অবধি ক্যামেরায় ধরে রাখা যায়।

২. **Close up** (C U) ক্লোজ শটের মত খুব কাছ থেকে চিত্রগ্রহণ। তবে বিশেষ অর্থপূর্ণ বস্তুকে বা চরিত্রের অঙ্গপ্রত্যঙ্গের অংশবিশেষের অভিব্যক্তি দেখাবার জন্য এই জাতীয় শট নেওয়া হয়। চরিত্রের সাত্ত্বিক ক্রিয়া দেখিয়ে আবেগের তীব্রতা বৃদ্ধির বা ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করার ব্যাপারে এই শটের ব্যবহার করা হয়।

৩. **Big close up** (B C U) চরিত্রের কেবলমাত্র চোখ, ঠোঁট ইত্যাদিকে বিশেষভাবে দেখাবার জন্য এই জাতীয় শট নেওয়া হয়।

৪. **Medium Long Shot** (M L S) এই শটে এক বা একাধিক চরিত্রের সমগ্র অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের অংশকে ক্যামেরার ধরে রাখা যায়।

৫. **Medium Shot** (M S) এই শটে চরিত্রের মাথা থেকে হাঁটু অবধি ক্যামেরায় ধরে রাখা যায়। তিন থেকে চারজনের ছবি এবং আশেপাশে বেশ কিছু অংশ এই শটে ধরে রাখা যায়। ১২ থেকে ১৮ ফিটে দূরত্বের সীমায় ক্যামেরা রেখে চিত্রগ্রহণ।

৬. **Medium Close Shot** (M C S) এই শটে চরিত্রের মাথা থেকে কোমর অবধি ক্যামেরায় ধরে রাখা যায়। দুই থেকে তিনজনের ছবি এই শটে থাকে।

৭. **Full Shot** (F S) সমগ্র একটি দৃশ্যের বা চরিত্রের চিত্রগ্রহণ।

৮. **Long Shot** (L S) ক্যামেরাটিকে ২৫ থেকে ১৮ ফিটের দূরত্বের সীমায় রেখে প্রাকৃতিক দৃশ্যাবলী, বিরাট পটভূমি

ও এক বা একাধিক চরিত্রের পূর্ণ চিত্রগ্রহণ। এই শটে ঘটনাস্থলকে প্রতিষ্ঠিত ও পরিবেশ সৃষ্টি করে।

৯. **Pan, Panning, Panorama** — ক্যামেরাটিকে একই জায়গা রেখে তাকে যদি ডান দিক্ থেকে বাঁ-দিক এবং বাঁ-দিক থেকে ডান দিকে ঘোরানো হয়, তাহলে তাকে প্যানিং বলে। ক্যামেরার উলম্ব (**Vertical**) আনুভূমিক (**horijontal**) অথবা কোনাকুনি (**Diagonal**) এই সব ধরণের গতিকেই এক কথায় প্যানিং বলা হয়ে থাকে। প্যানিং বিভিন্ন গতিতে হতে পারে। খুব দ্রুতগতিতে যদি এটা করা যায় তাকে বলা হয় 'জিপ-প্যান'।

১০. **Tilting Shot** — দৃশ্যপট স্থির থাকে, কেবলমাত্র ক্যামেরাটিকে যদি উপর-নীচ করা হয় তখন তাকে টিলটিং শট বলা হয়।

১১. **Tracking Shot** — ক্যামেরা যখন কোন চলমান বা গতিশীল বস্তু বা চরিত্রের অনুধাবন করতে থাকে তখন তাকে ট্র্যাকিং শট বলে। যদি কোন বস্তু বা চরিত্রের দিকে ক্যামেরাকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া হয় তখন তাকে 'ফরোয়ার্ড ট্র্যাকিং শট' এবং যদি কোন বস্তু বা চরিত্রের থেকে ক্যামেরা আস্তে আস্তে পিছিয়ে গিয়ে দূরে চলে যায় তখন তাকে বলে 'ব্যাকওয়ার্ড ট্র্যাকিং শট'। এই শটকে মুভিং শট, ডলি বা ট্রলি শট বা ট্র্যাভেলিং শটও বলা হয়ে থাকে। এই শটগুলি মন্দগতি, মধ্যগতি ও দ্রুতগতিতে ব্যবহৃত হয়।

১২. **Angle shot** — যে বস্তুর বা চরিত্রের ছবি তোলা হচ্ছে ক্যামেরা তাকে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে দেখতে পারে **Shoo-(ting Angle)** অসংখ্য সম্ভাব্য দৃষ্টিকোণ থাকতে পারে, যথা আই এ্যাঙ্গেল শট, লো এ্যাঙ্গেল

শট, আপ এ্যাঙ্গেল শট, রিভার্স এ্যাঙ্গেল শট।

১৩. **Flash Shot** চরিত্রের জীবনের অতীত সুখ-দুঃখের ঘটনাকে তাদের বর্তমান অনুভূতির বা আচরণের মধ্যে মুহূর্তের জন্য উদ্‌ভাসিত করা তথা ভাবাবেগের মাত্রা বৃদ্ধি করা।

১৪. **Aerial Shot** এই শটগুলি ক্রেন, প্লেন, হেলিকপ্টার থেকে গ্রহণ করা হয়।

১৫. **Iris Shot** একটি বৃত্তাকার পরিমণ্ডলের মধ্যে সমস্ত চিত্রখানাকে ক্রমে ক্রমে ফুটিয়ে তোলা।

১৬. **Super Imposition Or Double Exposure** ছবির উপরে ছবি তোলা।

১৭. **Mask Shot** দূরবীণের ভিতর দিয়ে কিংবা দরজার ফুটোয় চোখ রেখে বা দেওয়ালে ঘুলঘুলির ফাঁক দিয়ে দেখা যাচ্ছে—এরূপ ধরণের চিত্রগ্রহণ করার কৌশল।

১৮. **Reflection Shot** দৃশ্যপটের আধখানা অংশ তৈরি করে বাকীটুকু আয়নায় বা জলে প্রতিবিম্বিত করে সেটিকে সম্পূর্ণ ছবিরূপে তুলে দেখানো।

১৯. **Rocking Shot** দৃশ্যপটকে দুলিয়ে কোন ঘটনার ছবি দেখানো। উত্তাল তরঙ্গ বিক্ষুব্ধ সমুদ্রের বুকে জাহাজ টলমল করছে, ভূমিকম্পে সমস্ত শহরের বাড়ীঘর কাঁপছে ইত্যাদি নানা দোলনের চিত্রগ্রহণ।

২০. **Slow Motion Shot** মন্থর গতিতে চিত্রগ্রহণ। ক্যামেরার চাইতে প্রজেক্টরের গতি যদি ধীর হয়, তাহলে পর্দায় মন্থর গতি-দৃশ্য দেখা যায় অর্থাৎ প্রতি সেকেণ্ডে ২৪টির উর্ধ্বে ছবি তোলা হচ্ছে।

২১. **Fast Motion Shot** দ্রুত গতিতে চিত্রগ্রহণ। ক্যামেরার চাইতে প্রজেক্টরের গতি যদি দ্রুত হয়, তাহলে পর্দার গায়ে দ্রুতগতির দৃশ্য দেখা যায় অর্থাৎ প্রতি সেকেণ্ড ২৪টির নিম্নে ছবি তোলা হচ্ছে।

২২. **Vignette Shot** — একটি দৃশ্যের প্রয়োজনীয় কতক অংশ তুলে দেখানো, বাকী অংশটুকু একেবারে বাদ দেওয়া।

২৩ **Akeley Shot** — দ্রুত ধাবমান বা গতিশীল কোন কিছুর চিত্র যেমন, চলন্ত ট্রেন, গাড়ী, দৌড় ইত্যাদির চিত্রগ্রহণ।

২৪. **Transposition Shot** — চিত্র বিপর্যয়।

২৫. **Contrast Shot** — বিপরীতধর্মী দুটি দৃশ্য পর পর এনে ঘটনার পারস্পরিক বৈষম্য প্রকাশ করা।

২৬ **Symbolic Shot** — প্রতীক রূপ সৃষ্টির সাহায্যে ঘটনার ভাব প্রকাশ করা।

২৭. **200M Shot** — জুম শটের জন্য জুম লেন্স ব্যবহার করা হয় এবং এই লেন্সটির মধ্যে অনেকগুলি লেনসের সুবিধা পাওয়া যায়।

২৮. **Freeze Shot** — একটি মাত্র ফ্রেমকে ফিল্মের গায়ে বহুবার পুনরাবৃত্তি করে পর্দার গায়ে স্থিরচিত্র প্রক্ষেপনের মায়া সৃষ্টি করার কৌশল। ঘটনার কোন বিশেষ মুহূর্তকে পর্দায় স্থিরভাবে ধরে রাখা।

২৯. **Animated** — হাতে আঁকা ছবি বা কার্টুন। এখানে একটি করে ফ্রেমের ছবি তোলা হয়—অর্থাৎ প্রতি সেকেণ্ডে চব্বিশটি করে ফটো তুলে নেবার বদলে ক্যামেরা এখানে একটি একটি করে ফ্রেমের ছবি আলাদাভাবে তুলে থাকে।

৩০. **Dubbing** — আগে ছবি তুলে নেওয়া। পরে তাতে গান ও কথা সংযোগ করা। কিংবা অভিনেয় পাত্রপাত্রীর অভিনেয় চিত্র আগে তুলে নেওয়া।

এই সকল শটের ব্যবহার সম্বন্ধে চিত্রনাট্যকার অবশ্যই অবহিত থাকবেন। কোথায় কোন শট ব্যবহার করলে চলচ্চিত্র আদর্শরূপ লাভ করবে—এ যদি তিনি না জানেন—কল্পনা শক্তিবলে না ধরতে পারেন—চলচ্চিত্রের আদর্শ রূপটির ধ্যান করবেন তিনি কি করে? তাই বলে কয়েকটি পরিভাষা জানাই ভাল চিত্রনাট্য রচনার পক্ষে যথেষ্ট এ কথা যেন কেউ মনে না করেন। বড় শিল্পী হতে গেলে

সব ক্ষেত্রেই যা দরকার এ ক্ষেত্রেও তা চাই—চাই বড ধ্যান ও তাই ধ্যানকে রূপে পরিণত করার দক্ষতা অর্থাৎ বিশেষ কলাকৌশলের উপর অধিকার। প্রথম শ্রেণীর চিত্রনাট্যকার হতে পারেন শুধু তিনি যিনি ধ্যান ও নির্মাণে সমান দক্ষ—যিনি তার ধ্যানের চলচ্চিত্র রূপটিকে মানসপটে প্রতিভাত করে খণ্ড ও সময়ের সম্পূর্ণ রূপটি দেখতে পারেন।

॥ টেলিভিশন নাটক ॥

দূরদর্শন বা টেলিভিশন আর নাট্যাভিনয়ের মধ্যে যেমন সাদৃশ্য রয়েছে, তেমনি রয়েছে বৈসাদৃশ্য। দুটিই আমাদের সামনে আয়তাকার দৃশ্যের উপস্থাপনা ঘটায়। এছাড়া সংবাদজ্ঞাপন, শিক্ষামূলকতা, রাজনৈতিক প্রচার ইত্যাদি দিক থেকেও নাট্যাভিনয়ের সঙ্গে টিভির যথেষ্ট মিল দেখা যায়। কিন্তু শৈল্পিক এবং ব্যবহারিক দিক থেকে উভয় মাধ্যমের মধ্যে যথেষ্ট পার্থক্যও রয়েছে। প্রথমত নাট্যাভিনয় দর্শকের সামনে অভিনেতাদের সাক্ষাৎভাবে উপস্থিত করে আর টিভি উপস্থিত করে তাদের ছায়া। কিন্তু তাহলেও টিভির অভিনেতারা দর্শকের অনেক সন্নিকটবর্তী, কারণ মঞ্চের অভিনেতারা থাকে দর্শকদের থেকে অনেক দূরে। দ্বিতীয়ত টিভি-র অনুষ্ঠান দেখা হয় ঘরের মধ্যে, কোন প্রেক্ষাগৃহে বসে নয়। তার ফলে টিভি-র দর্শকদের মধ্যে যেমন কোন ধরে নেওয়ার ব্যাপার থাকে না, তেমনি প্রেক্ষাগৃহের উত্তেজনাও থাকেনা। টিভি-তে সমস্ত কিছুই গৃহ-পরিবেশের সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ হয়ে উঠতে হয়। বলাবাহুল্য এই জন্যই টিভি-র প্রযোজক, পরিচালক, পাণ্ডুলিপির লেখক এবং অভিনেতাদের সর্বদাই স্মরণে রাখতে হয় যে অনুষ্ঠানটি হবে সুরুচিসম্পন্ন এবং সংহতিপূর্ণ। তৃতীয়ত নাট্যাভিনয় সাধারণত দুই বা তিন ঘণ্টার সময়ভিত্তিক, কিন্তু টিভির অনুষ্ঠান সে তুলনায় অনেক স্বল্প সময়ের। অনুষ্ঠানটি যদি নাটকের হয়, তবে সাধারণত এক থেকে আধ ঘণ্টার মত। ফলে টিভি-নাটকের ঘটনাটিকে ঐ নির্দিষ্ট সময়ভিত্তিক হওয়ার জন্য ঘননিবদ্ধ হতেই হয়। বৃত্ত-পরিকল্পনার জটিলতা, চরিত্রলিপির সংখ্যা এবং দ্বন্দ্বের যোগ্যতা—সব কিছুকেই ঐ নির্দিষ্ট সময়ের পরিপ্রেক্ষিতে ব্যবহার করতে হয়। এজন্য গতিই হচ্ছে টিভি-নাটকের মূল বৈশিষ্ট্য। টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপিকে, বলাবাহুল্য, তাই অতি অবশ্যই দ্রুতগতিসম্পন্ন রূপে রচনা করতে হয়। চতুর্থত টিভি-অনুষ্ঠানের সামাজিক দায়বদ্ধতা নাট্যাভিনয়ের তুলনায় বেশি। কেন না, নাট্যাভিনয়ের ক্ষেত্রে

দর্শকের পছন্দ-অপছন্দের মূল্যকে সামান্য হলেও অন্তত কিছুটা স্বীকৃতি দিতেই হয়, কিন্তু টিভি-অনুষ্ঠানে তার কোন বাস্তব ভিত্তি নেই। অন্তত আমাদের দেশে। এছাড়া কোন একটি নাট্যাভিনয়, তা সে যতদিন ধরেই চলুক না কেন, একটা নির্দিষ্ট সংখ্যক দর্শকের মধ্যেই তা সীমাবদ্ধ থাকে, কিন্তু টিভি-র অনুষ্ঠান প্রায় সারা দেশ জুড়েই দেখা হয়। টিভিকে তাই গণ-মাধ্যমে বা mass mediumও বলা যেতে পারে।

রেডিও-নাটকের মতো টিভি-নাটকেও স্ক্রীপ্ট্ বা পাণ্ডুলিপিই হল সব কিছু। কিন্তু যে সমস্ত রেডিও-নাটকের পাণ্ডুলিপি নকল-প্রযোজনা রূপে স্বীকৃত হয়েছে, সেগুলি টিভি-নাটক রূপে সাফল্য অর্জন করবে এমন কোন কথা নেই। কারণ রেডিও-নাটক শুধু শব্দ-মাধ্যমে প্রযোজিত হয়, আর টিভি-নাটকে শব্দ এবং চিত্র, দুই-ই মাধ্যম রূপে ব্যবহৃত হওয়ার অপেক্ষা রাখে। এছাড়া এ কথাও অতি অবশ্যই মনে রাখতে হবে যে, মঞ্চ-নাটক, ফিল্ম্, রেডিও-নাটক ইত্যাদি মাধ্যমের যে-সমস্ত প্রযোজনাগুলি সাফল্য অর্জন করেছে, সেই সমস্ত সফল-প্রযোজনার পাণ্ডুলিপিগুলি কখনোই নির্বিচারে টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপি রূপে গ্রাহ্য হবে না। টিভি-নাটকের জন্য চাই আলাদা ধরণের পাণ্ডুলিপি। কিন্তু এই অতি প্রয়োজনীয় কথাটি মনে না রেখে অনেকেই মঞ্চ-সফল নাটকের পাণ্ডুলিপিকে টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপি-রূপে ব্যবহার করতে গিয়ে দু'ঘণ্টার অনুষ্ঠানকে কাটাকুটি করে আধ ঘণ্টার অনুষ্ঠানের রূপ দিতে যান। এই চেষ্টার ফল হয় বিশৃঙ্খল ও ভারসাম্য-বিহীন এক অনুষ্ঠান। অপর দিকে মঞ্চ-ব্যর্থ নাটককে অনেক সময়েই সার্থক টিভি-নাটকে রূপান্তরিত করা যেতে পারে।

দ্বিতীয়ত টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপি রচনা করতে গিয়ে অনেক সময়েই জনপ্রিয় উপন্যাসের দ্বারস্থ হবার ভুল হতে পারে। কিন্তু তিন শতাধিক পৃষ্ঠার উপন্যাসকে আধঘণ্টার নাট্যানুষ্ঠানে পরিণত করা প্রায় অসম্ভব। তবে হয়ত কোন কোন উপন্যাসকে টিভি-নাটকে রূপায়িত করা সম্ভবপর। কিন্তু এক্ষেত্রে জনপ্রিয়তাকে ভুলে গিয়ে গল্পাংশের সারল্যকেই গুরুত্ব দিতে হবে। আর একটি কথা এ-প্রসঙ্গে অতি অবশ্যই মনে রাখতে হবে যে, টিভি-র অনুষ্ঠানের জন্য চাই প্রচুর পাণ্ডুলিপি। কেন না, প্রতিদিনই চলে টিভি-র অনুষ্ঠান এবং প্রতিদিনই চাই নতুন নতুন নাটক। কিন্তু এত অজস্র নাটক তো আর সাহিত্য থেকে আহরণ করা যাবে না। এর জন্য নিত্য নতুন পাণ্ডুলিপি তৈরী করে নিতে হবে। অর্থাৎ টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপিকে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই হতে হবে মৌলিক এবং নিছক টিভি-নাটকের প্রয়োজনেই

রচিত পাণ্ডুলিপি। এজন্যই টিভি-নাটকের অনুষ্ঠানে প্রযোজক এবং পরিচালক হলেন গৌণ, এডিটর বা সম্পাদকই হলেন মুখ্য এবং সর্বাপেক্ষা প্রয়োজনীয় ব্যক্তি। কারণ টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপি রচনায় মূল গল্পের নির্বাচন গুরুত্বপূর্ণ হলেও অধিকতর গুরুত্বপূর্ণ তার অভিযোজন। এক্ষেত্রে মনে রাখতে হবে যে, ভাল গল্পের কাঠামো নির্ভর করে দুটি মূল নীতির উপর—(ক) গল্পটির বিষয়বস্তুর স্বচ্ছতা এবং (খ) গল্পটির চূড়ান্ত ক্লাইম্যাক্সটি ঔৎসুক্যের পূর্ণতা-বিধানের দ্বারা সম্পাদিত হওয়া।

তৃতীয়ত আধঘণ্টা বা একঘণ্টার অনুষ্ঠানে অনেক কিছুই গুরুত্বপূর্ণ। মনে রাখতে হবে যে এ ধরনের অনুষ্ঠানে প্রতিটি কথা, প্রতিটি ঘটনাধারা ও প্রতিটি চরিত্রকেই অপরিহার্য রূপে গ্রহণ করতে হবে, নচেৎ অনাবশ্যকতার ভীড়ে মূল ব্যাপারটাই হারিয়ে যাবে। এজন্যেই টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপি রচনার মত সুকঠিন কাজ আর নেই। নিছক ফর্মুলা-মাফিক রচনা বা কলা-কৌশলের সাহায্যে পাণ্ডুলিপি প্রস্তুতকারক অপেক্ষা বাস্তব অভিজ্ঞতাসম্পন্ন ব্যক্তিই এ-বিষয়ে অধিকতর যোগ্য। আর একথাও স্মর্তব্য যে, টিভি-নাটকের মান যথেষ্ট উন্নত করা যেতে পারে। যেমন সস্তা হালকা কমেডি অপেক্ষা কাব্য-নাটককে টিভি-তে যথেষ্ট সুপ্রযোজিত রূপে ব্যবহার করা যায়। অবশ্য এজন্য যথার্থ অভিযোজনের দরকার।

তবে অভিযোজনের এই গুরুদায়িত্বের জন্যই টিভি-নাটকের একটি নির্দিষ্ট আঙ্গিক-তত্ত্ব থাকা প্রয়োজন, যাতে নাট্যকার টিভি-র উপযোগী কাহিনী-গ্রন্থন করতে সাহায্য পান। বর্তমানের মঞ্চ-সফল নাটকগুলি টিভি-তে সুপ্রযোজ্য না হলেও কিন্তু শেক্‌স্‌পীয়রের নাটকগুলি এদিক থেকে তার ব্যতিক্রম। শেক্‌স্‌পীয়রের নাটক-গুলির দৃশ্যাবলীর অনুক্রম, পারম্পর্য ও সামীপ্য টিভি-নাটকের পক্ষে দারুণ ভাবে উপযোগী। সেই হিসাবে নতুন টিভি-নাট্যকারের পক্ষে শেক্‌স্‌পীয়রের নাটকগুলি যথাযথভাবে অনুশীলনের যথেষ্ট গুরুত্ব রয়েছে।

চতুর্থত টিভি-নাটকের মত স্বল্প সময়কালীন নাট্যরচনায় অতি অবশ্যই উপস্থাপনা বা exposition-এর গুরুত্ব সর্বাপেক্ষা বেশী। বিশেষত কোন চরিত্রকে যদি মাত্রা-বিশিষ্ট করে তুলতে হয়, তবে নাট্যকারকে তার সম্বন্ধে যেমন যথেষ্ট জানতে হবে অর্থাৎ চরিত্রটির দেশকাল-পরিচয় ও তার অন্তর্ভাবনা সম্বন্ধে যেমন নাট্যকারকে যথেষ্ট ওয়াকিবহাল হতে হবে, তেমনি তার চরিত্র-পটভূমিকে যথাসম্ভব নানা ভাববৈচিত্র্যের ঠাসবুনুনিতে বাঁধতে হবে। আর একই সঙ্গে কাহিনীর গতিকে অব্যাহত রাখতে বিষয়টিকে দৃশ্য-বৈচিত্র্যের মধ্যে ছড়িয়ে দিতে হবে। অবশ্য এটাই যে শ্রেষ্ঠ উপায়, তা বলা যায় না।

আসল কথা, অভিযোজককে সর্বদাই মাধ্যমের সীমাবদ্ধতা এবং সুযোগ সম্পর্কে সচেতন থাকতে হবে। তাঁকে সর্বদাই মনে রাখতে হবে যে, একহাতে তিনি যেমন একটি কলম ধরে আছেন, তেমনি তাঁর অন্য হাতে রয়েছে একটি ক্যামেরা। আর এই দুটিরই একসঙ্গে সক্রিয় হওয়া প্রয়োজন। সংলাপহীন এ্যাক্‌শনের মুহূর্তেই শুধু ক্যামেরাটি গুরুত্বপূর্ণ হয়, অন্য অন্য মুহূর্তেও, যেমন সোফায় বসে দুই ব্যক্তির কথাবার্তার ক্ষেত্রে অথবা অফিসের টেবিলে—সর্বত্রই ক্যামেরা সমান গুরুত্বপূর্ণ। উচ্চারিত কথার প্রতিটি শব্দকে অতিক্রম করেও ক্যামেরা অনেক কিছুই প্রকাশ করতে পারে। সুতরাং টিভি-নাটকের পাণ্ডুলিপি-রচয়িতাকে ক্যামেরার এই দারুণ শক্তি সম্বন্ধে সর্বদা সচেতন থাকতে হবে। এরই ফলে মঞ্চ-নাটকে যে পরিস্থিতিকে রূপায়িত করতে যথেষ্ট সময় লাগে, টিভি-নাটকে সেই একই পরিস্থিতিকে তার এক তৃতীয়াংশ সময়েই রূপায়িত করা যায়।

নাট্য সমালোচনা ও নাট্য বিশ্লেষণ

প্রত্যেকটি সৃষ্টি বিশেষ বিশেষ জীবের মতোই স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্বের অধিকারী—'an organic whole'; তার আত্মা যত অশরীরীই হোক, দেহ ধারণ করেই তাকে ব্যক্তির মর্যাদা লাভ করতে হয়। প্রকৃত প্রস্তাবে নাট্য-শিল্পকর্মে ভাব-রূপ আত্মাই বৃত্ত-রূপ শরীরে পরিণত হয়; বৃত্তই ভাবের বাহন। ভাবের শরীরী অভিব্যক্তি। এই দিক থেকে দেখলে—নাটক বিচার, শেষ পর্যন্ত,—বৃত্তের ভাব বাহন ক্ষমতার বিচার, ভাবটি যথাযথভাবে এবং যথেষ্ট মাত্রায় ব্যক্ত হয়েছে কিনা, তার বিচার। বলা বাহুল্য, ভাবের প্রকৃতির ওপরেই বৃত্তের আকৃতি-প্রকৃতি নির্ভর করে এবং বৃত্তের মধ্যেই যেহেতু আমরা নাট্যশিল্পকে বস্তুরূপে পেয়ে থাকি, বৃত্ত বিচার, বস্তু বিচারের মতই বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে করা সম্ভব। এই পদ্ধতিতেই নাটক বিচার করতে হবে।

(ক) **প্রতিপাদ্য বিষয় নির্ধারণ** ॥ নাটক বিশ্লেষণ করতে গেলে প্রথমেই সমালোচককে নাট্যকারের মূল অভিপ্রায়টিকে অর্থাৎ নাটকের বিষয় (Theme), ভাব (Idea) বা প্রতিপাদ্যটিকে (Premise) নির্ধারণ করতে হবে। 'নিরুদ্দেশ যাত্রা' আর যেখানেই থাক শিল্পসৃষ্টিতে নেই। প্রত্যেক শিল্পেরই উদ্দেশ্য থাকে। নাটকের এই উদ্দেশ্যকে পণ্ডিতরা নানা নাম দিয়েছেন। ক্রনেতিয়ে বলেছেন—'goal', জন হাউয়ার্ড লসন বলেছেন—'root-idea', লাজোস এগরি বলেছেন—'Premise', মলেভিনস্কি বলেছেন—'basic emotion', ভরত বলেছেন—'স্থায়িভাব'। এই নামগুলি লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে 'উদ্দেশ্য'কে পণ্ডিতরা দুই দিক থেকে দেখছেন; কেউ কেউ দেখছেন, idea' হিসেবে, কেউ দেখছেন 'emotion' হিসেবে। যে-কোন একটি নাটক সামনে রাখলেই আমরা দেখতে পাব—নাট্যকার যেমন একটি বিশেষ **'রস'** সৃষ্টির অর্থাৎ বিশেষ একটি স্থায়িভাবকে (basic emotion) ব্যক্ত করার চেষ্টা করেছেন, এক কথায় বিশেষ ধরণের 'আবেগ' (emotional appeal) উদ্রেক চেষ্টা করেছেন, তেমনি সঙ্গে সঙ্গে একটা **'ভাব'** (idea) কেও অর্থাৎ জীবন ভাষ্যকে প্রকাশ করেছেন। একদিক থেকে দেখলে দেখা যাবে, নাট্যকার বিশেষ একটি '**রস**'কে উপায় হিসেবে গ্রহণ করে বিশেষ কোন প্রতিপাদ্যকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন, অন্য দিক থেকে দেখলে দেখা যায়, নাট্যকার বিশেষ একটি 'ভাব' অর্থাৎ স্থায়িভাবকে ব্যক্ত করবার উদ্দেশ্যেই নাটক রচনা করেছেন।

এইভাবেই প্রত্যেক নাটক থেকেই আমরা একটি মূলভাব (central-idea) এবং একটি অঙ্গীরস (dominant impression) উদ্ধার করতে পারি। দৃষ্টান্তস্বরূপ, 'বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ' নাটকে কেউ বলবেন মধুসূদনের উদ্দেশ্য ছিল—হাস্য-রস সৃষ্টি করা, কেউ বলবেন উদ্দেশ্য ছিল—সমাজের বুড়ো শালিকদের চরিত্র দেখানো। 'ম্যাকবেথ' নাটক রচনার উদ্দেশ্য, কেউ বলবেন—ট্র্যাজেডি-রস সৃষ্টি করা। কেউ বলবেন—উচ্চাকাঙ্ক্ষার শোচনীয় পরিণাম দেখানো। 'রক্তকরবী' নাটকের উদ্দেশ্য কেউ বলবেন—নন্দিনী-বর্জনের প্রেমকে অবলম্বন করে ট্র্যাজেডি রস সৃষ্টি করা, কেউ বলবেন—প্রাণের জয় ঘোষণা করা। মোট কথা প্রত্যেক নাটকেই একদিকে থাকে আইডিয়ার আবেদন, আর একটি থাকে আবেগের আবেদন। যেখানে 'আইডিয়াকে' ব্যক্ত করাই নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য হয়—নাটক '**ভাবমুখ্য**' হয়ে দাঁড়ায়, যেখানে ভাবাবেগকে জাগানোর দিকেই নাট্যকার মুখ্য উদ্দেশ্য হয়—নাটক '**রসমুখ্য**' হয়ে দাঁড়ায়, আবার যেখানে চরিত্রের জটিলতা চরিত্র সমস্যা দেখানোই নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য হয়—নাটক '**চরিত্রমুখ্য**' হয়ে দাঁড়ায়। এমনি করে নাট্যকারের মুখ্য-অভিপ্রায় অনুসারে নাটকের উদ্দেশ্য কেন্দ্রটি গড়ে ওঠে। সুতরাং যারা নাটকের উদ্দেশ্য বলতে 'theme', 'root-idea' বা 'premise' বুঝেছেন, তারা ভাবনা-গত তাৎপর্যের দিকে, আর যারা 'basic-emotion', স্থায়িভাব প্রভৃতি বুঝেছেন, তারা আবেগ-গত তাৎপর্যের দিকে লক্ষ্য রেখেছেন। এই দুই তাৎপর্যকে আপাতদৃষ্টিতে যতো নিরপেক্ষ মনে হয় তত নিরপেক্ষ তারা নয়।

রসকে আপাতদৃষ্টিতে যতো আবেগস্বরূপ বলেই মনে হোক আসলে অর্থাৎ বিশেষ রূপে সে একটি ধারণা—জীবনের পরিকল্পনা। যোগেশের বা ম্যাকবেথের ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করা—যোগেশ বা ম্যাকবেথের জীবনেরই কতকগুলি পরিস্থিতি এবং বিশেষ পরিণাম কল্পনা করা। ট্র্যাজেডি বা কমেডি রস (impression) হিসেবে বিশেষ ধরণের আবেগ বটে, কিন্তু ঐ আবেগ এক এক নাটকে এক এক জীবন-পরিকল্পনাকে আশ্রয় করে উদ্রিক্ত হয়ে থাকে। সংস্কৃত রসশাস্ত্রে এ বিষয়ে সুন্দর একটি নির্দেশ আছে, বলা হয়েছে—'রসনা চ বোধরূপা', রসের আস্বাদন আসলে বোধেরই পরিতর্পণ অর্থাৎ ভাব বোধাশ্রয়ী। জীবন পরিকল্পনার বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই বোধের বৈশিষ্ট্য নিহিত থাকে। প্রত্যেক নাটকেই—একটি মূলভাব (central idea) থাকে—সেই মূলভাব প্রতিপাদ্যের আকারেই থাক আর জীবন পরিকল্পনার (design of life) আকারেই থাক।

অতএব নাট্য সমালোচকের প্রাথমিক কর্তব্য—নাটকের মূলভাব বা প্রতিপাদ্য বিষয়টিকে আবিষ্কার করা। নাট্যকার বিষয়কে (theme) কোন প্রতিপাদ্যের (premise) আকারে ব্যক্ত করতে চাইছেন সেটা ধরতে পারলেই সমালোচক সঙ্গে সঙ্গে Condition of Action, Cause of Action এবং Result of Action-এর রূপটি পেয়ে যাবেন। ধরা যাক কোন সমালোচক স্থির করে ফেললেন 'ম্যাকবেথ নাটকের প্রতিপাদ্য (premise)—"Ruthless ambition leads to destruction" এবং সঙ্গে সঙ্গেই ম্যাকবেথ নাটকের বৃত্তটির সূক্ষ্ম শরীরও তার চোখে প্রতিভাত হলো। তিনি বুঝলেন—একটি লোক উচ্চাকাঙ্ক্ষী হবে হয়ে ক্রমশ নিষ্ঠুর হয়ে উঠবে, নিষ্ঠুর আচরণ দিয়ে পরিবেশকে প্রতিকূল করে তুলবে এবং শেষ পর্যন্ত শোচনীয়ভাবে বিনষ্ট হবে। সুতরাং দেখা যাচ্ছে নাটকের প্রতিপাদ্য আবিষ্কার করতে পারলেই—বৃত্তের আদি, মধ্য, অন্তের ধারণা পাওয়া যায়—বৃত্তের আদর্শ রূপের (ideal form) ছকটা মনে ফুটে উঠে।

(খ) **বৃত্ত বিচার** ॥ নাট্যকার তার মূলভাবকে বা প্রতিপাদ্যকে সম্পূর্ণ ও সুষ্ঠভাবে বৃত্তে রূপান্তরিত করতে পেরেছেন কিনা—ব্যক্তিজীবনের কাহিনীতে পর্যবসিত করতে সক্ষম হয়েছেন কিনা, 'আইডিয়া'র 'objective co-relative' তৈরি করতে পেরেছেন কিনা তা বিচার করে দেখতে হবে। বৃত্তে প্রধান বৃত্ত (main plot) বা উপবৃত্ত (sub plot) এই দুটির উপযোগিতা বিচার করতে হবে। বৃত্তের বিচার একদিকে যেমন বৃত্তের রীতি, কার্যের সন্ধি-বিভাগের এবং তদানুষঙ্গিক—Progression, Continuity, Tempo প্রভৃতি আলোচনা, অন্যদিকে —যে সব ব্যক্তি জীবনের কাহিনীর মাধ্যমে প্রতিপাদ্যকে প্রতিপাদন করার চেষ্টা করা হয় সেই সব চরিত্রের ও তাদের পারস্পরিক সম্পর্কের এবং যে দ্বন্দ্বকে কেন্দ্র করে ব্যক্তির বিভিন্ন পরিস্থিতি ও বিশেষ পরিণাম গড়ে উঠে সেই দ্বন্দ্বের ও পরিণামের প্রকৃতি বিচার।

বৃত্তের আরম্ভ, বিকাশ, পরিণতি সার্থক হয়েছে কিনা বিচার করতে হবে। বৃত্তের সার্থকতা পরীক্ষা করার সময় সমালোচক অবশ্যই ভাবব্যঞ্জকতা এবং রসোদ্দীপকতা এই দুই দিকের বিচার করবেন। একদিকে তিনি সন্ধিগুলির বিন্যাস, উপযোগিতা. কার্যকারিতা এবং ক্রম পরীক্ষা করবেন,—এক সন্ধি থেকে অন্য সন্ধিতে উপক্রমণ ঠিক হয়েছে কি না তা বিচার করবেন, সন্ধির অন্তর্গত অঙ্কের বা দৃশ্যের ঘটনা বিন্যাসে অন্বয় ও ক্রমগতি বা প্রগতি আছে কি না বিচার করবেন, অন্যদিকে পরিস্থিতিগুলি নাটকীয় হচ্ছে কি না ঘটনার ভিতর দিয়ে ঔৎসুক্য ক্রমশ বৃদ্ধি

পাচ্ছে কি না, ঘটনার অগ্রগতির সঙ্গে ভাবাবেগের তীব্রতা বাড়ছে কি না—সে বিচার করবেন।

বৃত্তের রীতিবৈশিষ্ট্য সম্পর্কে সজাগ থাকতে হবে। নাটক ক্ল্যাসিকাল, রোম্যান্টিক, রিয়েলিষ্টিক, সিম্বলিক, স্যুর রিয়েলিষ্টিক, একস্‌প্রেশানিষ্ট প্রভৃতি রীতির যে রীতিতেই রচিত হোক প্রত্যেক নাটকেই 'বৃত্ত' থাকে এবং বৃত্ত স্বভাবতই সন্ধিসমন্বিত। এমন কি অতি আধুনিক নাট্যকার ইউজিন আয়োনেস্কোর কিম্ভূতকার স্যুররিয়েলিষ্টিক এবং অ-নাটকীয় (Anti play) নাটকেও আরম্ভ থেকে উপসংহার পর্যন্ত ঘটনার একটি পরম্পরা বা অগ্রগতি পাওয়া যায়। অতএব বৃত্ত বিচারে সন্ধি বিভাগ অবশ্যই আলোচনা করতে হবে। কিন্তু সব বৃত্তেই সন্ধি বিভাগ থাকলেও সব বৃত্তের ঘটনা-বিন্যাস রীতি, কার্যের অগ্রগতির লয়, ঘটনার পারম্পারিক অন্বয় একরূপ নয়। ক্ল্যাসিকাল রীতির নাটকের ঘটনাবিন্যাস এবং রোমান্টিক রীতির নাটকে ঘটনা-বিন্যাস একরকম নয়, আবার বাস্তব রীতির নাটকের ঘটনার প্রকৃতি, অগ্রগতি লয়, ঘটনার অন্বয় এবং সাংকেতিক নাটকের ঘটনার প্রকৃতি, অগ্রগতি ও অন্বয় একরকম নয়। সুতরাং বৃত্ত কোন রীতিতে গঠিত হয়েচে—তা জেনে নেওয়ার পরেই, ঘটনার প্রকৃতি, কার্যের অগ্রগতি এবং অন্বয় প্রভৃতি ঠিকভাবে পরীক্ষা করা সম্ভব।

(গ) **চরিত্র বিচার** ॥ যে সব কার্য দ্বারা বৃত্ত গঠিত হয় সেই কার্যগুলি ব্যক্তি-চরিত্র থেকেই সম্ভব হয়। ব্যক্তি-স্বভাব ও ইচ্ছার পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াই কার্যের উৎপত্তির ও গতির নিয়ামক। সুতরাং ক্রমপরিণামশীল একটি কার্য (action) তৈরী করতে যাওয়া মানেই—একাধিক ব্যক্তিত্বের বা ব্যক্তি ইচ্ছার সম্পর্ক ও দ্বন্দ্ব এবং তাদের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ভিতর দিয়ে দ্বন্দ্বের একটা পরিণাম গড়ে তোলা। এই প্রয়োজনে সুষ্ঠ বৃত্ত রচনা করার আগেই নাট্যকারকে প্রতিপাদ্য প্রতিপাদন করার জন্য ব্যক্তিত্বশালী অর্থাৎ উপযুক্ত চরিত্র নির্বাচন করতে হবে এবং দ্বন্দ্বের প্রকৃতি, ক্রমপরিণতি, ও উপসংহার পরিকল্পনা করতে হবে।

চরিত্র-আলোচনায় অগ্রসর হয়েই সমালোচককে—প্রথম কেন্দ্রীয় চরিত্র অর্থাৎ নায়ককে (protagonist), এবং প্রতিনায়ক (antagonist) ও পিভোটাল (pivotal) চরিত্র আবিষ্কার করতে হবে এবং সঙ্গে সঙ্গে নায়কের এবং প্রতিনায়কের পক্ষে যে যে চরিত্র আছে তাদের বেছে নিতে হবে। এই নির্বাচনের পরে, সমালোচক চরিত্রের ব্যক্তিত্বের পরিচয় দিতে চেষ্টা করবেন।

চরিত্রের ব্যক্তিত্বের সম্পূর্ণ পরিচয় দিতে হলে, বলা বাহুল্য, চরিত্রের ত্রৈমাত্রিক

বিশেষত্ব (tridimensionality) এবং পরিবেশের সঙ্গে চরিত্রের বোঝাপড়ার রূপটি তুলে ধরতে হবে। দৈহিক, সামাজিক এবং মানসিক প্রকৃতির বৈশিষ্ট্য নিয়ে চরিত্র কিভাবে পরিবেশ বা পরিস্থিতির সঙ্গে বোঝাপড়া করছে, বোঝাপড়া করতে গিয়ে যে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হচ্ছে তা সমুচিত হচ্ছে কিনা,—এ সবই সমালোচক বিচার করবেন।

চরিত্রের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার প্রকৃতি দ্বারা দ্বন্দ্বের (conflict) প্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত বলে, চরিত্রের প্রকৃতির উপরেই শেষ পর্যন্ত দ্বন্দ্বের প্রকৃতি নির্ভর করে ; দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বা শ্রেণী বিভাগ নিয়ে পণ্ডিতদের মধ্যে যে মতভেদ রয়েছে, সমালোচককে অবশ্যই সে সম্বন্ধে অবহিত থাকতে হবে। সক্রিয় ও নিষ্ক্রিয় দ্বন্দ্বের, বহির্দ্বন্দ্ব ও অন্তর্দ্বন্দ্বের প্রকৃতি ও পার্থক্য সম্বন্ধে তাঁকে যেমন অবহিত থাকতে হবে। তেমনি অবহিত থাকতে হবে—দ্বন্দ্বের অন্যান্য শ্রেণীবিভাগ সম্বন্ধে। লাজোস এগরি দ্বন্দ্বকে চার শ্রেণীতে ভাগ করেছেন—(১) Static (২) Jumping (৩) Slowly rising (৪) Foreshadowing : দ্বন্দ্বগুলির স্বরূপ উপলব্ধি করতে হবে এবং নাটকে কোন দ্বন্দ্ব কোথায় এবং কিভাবে ব্যক্ত হয়েছে তা নির্ধারণ করতে হবে। দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করার সময়, সমালোচক অবশ্যই চরিত্রের উপর পরিবেশের প্রভাব এবং পরিবেশের উপর চরিত্রের প্রভাব কিভাবে এবং কতখানি কাজ করছে তার হিসাব করবেন এবং যে-ক্ষেত্রে পরিবেশের আক্রমণে চরিত্র পর্যুদস্ত ও নিষ্ক্রিয় হয়ে পড়ে, সেই Static conflict-এর ক্ষেত্রে নিষ্ক্রিয় চরিত্রের ক্রিয়ার এবং ক্রম পরিণতির রূপটি খুব সতর্ক দৃষ্টিতে পর্যবেক্ষণ করবেন, তাঁকে সব সময় এ কথা মনে রাখতে হবে যে, তাঁর কাজ কোন্ দ্বন্দ্ব রয়েছে এবং কিভাবে রয়েছে তাই নির্দেশ করা এবং দ্বন্দ্বটিকে যথেষ্ট মাত্রায় রূপ দেওয়া হয়েছে কিনা, দ্বন্দ্বটি রস-নিষ্পত্তির সহায়ক হয়েছে কিনা তা বিচার করে দেখা।

সমালোচনার সময়ে বৃত্ত, দ্বন্দ্ব ও চরিত্রকে আমরা যত পৃথক মনে করি এবং পৃথকভাবে বিচার করবার চেষ্টা করে থাকি, তত পৃথক তারা নয়। চরিত্র থেকেই কার্যের উৎপত্তি হয় এবং চরিত্রের কার্যের ভিতর দিয়েই দ্বন্দ্ব ব্যক্ত হয় এবং বৃত্ত ঐ কার্য বা ঘটনাগুলির সমষ্টি। চরিত্রের প্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত করে দ্বন্দ্বের প্রকৃতিকে এবং দ্বন্দ্বের প্রকৃতির উপর নির্ভর করে বৃত্তের প্রকৃতি। চরিত্রের দিক থেকে দেখলে আমরা বৃত্তকে বলতে পারি—ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতের ভিতর দিয়ে চরিত্রের এক অবস্থা থেকে অন্য অবস্থায় বা পরিণামে পৌছানো। দ্বন্দ্বের দিক থেকে বলা যায়—বৃত্ত হচ্ছে দ্বন্দ্বের প্রস্তুতি, দ্বন্দ্ব এবং দ্বন্দ্বের সমাধানের ঘটনাময় রূপ।

মোটকথা এই বৃত্ত এবং দ্বন্দ্বকে যেমন চরিত্রের আচরণ থেকে তেমনি চরিত্রকে দ্বন্দ্ব থেকে পৃথক করা সম্ভব নয়। নাট্য পরিভাষায় যা 'Action' নামে প্রচলিত তা আসলে চরিত্রেরই আচরণ—বিশেষ পরিস্থিতিতে এক বা একাধিক চরিত্রের শারীরিক মানসিক বা সাত্ত্বিক এবং বাচিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া। দ্বন্দ্ব-পরিস্থিতি-বহির্ভূত চরিত্র যেমন অপ্রয়োজনীয় চরিত্র তেমনি যে পরিস্থিতি চরিত্রের ইচ্ছাশক্তির পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া থেকে উদ্ভূত না হয়, তা নাটকীয় পরিস্থিতি নয়। নাটকীয় পরিস্থিতিতে ও নাটকীয় চরিত্রের এই পরস্পরসাপেক্ষতা বিষয়ে সমালোচককে অবশ্যই অবহিত থাকতে হবে। তাঁকে জানতে হবে, যে চরিত্র নাটকীয় পরিস্থিতির অর্থাৎ দ্বন্দ্বসংশ্লিষ্ট পরিস্থিতির অন্তর্গত হয় এবং যার আচরণে দৃশ্যধর্মিতা —প্রত্যক্ষ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ধর্ম—ফুটে ওঠেনি, সেই চরিত্রকে নাটকীয় বলা যায় না। চরিত্রের আচরণ—শারীরিক, মানসিক এবং বাচনিক যে আচরণই হোক–বিচার করবার সময় তাঁকে দেখতে হবে—আচরণগুলি পরিস্থিতি-সম্মত ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়ার পরিধির মধ্যে থাকছে কি না। সমালোচক প্রত্যেকটি আচরণকেই 'ক্রিয়া' হিসেবে বিচার করবেন সুতরাং সংলাপকেও ক্রিয়া রূপেই দেখবেন।

(ঘ) **সংলাপ** ॥ নাটকের বৃত্ত ও চরিত্র সৃষ্টির প্রধান উপায় হল সংলাপ। সংলাপ নাটকীয় হচ্ছে কি হচ্ছে না তা বিচার করবার একমাত্র উপায়, সংলাপটিকে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া-বৃত্তের অঙ্গ বিবেচনায় যাচাই করে দেখা। সংলাপের **বাস্তবতা, ঔচিত্য, প্রগতিধর্মিতা** প্রভৃতি যে সব ধর্মের কথা বলা হয়ে থাকে—ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া তন্ত্রের (action-reaction system) পরিপ্রেক্ষিত ছাড়া আর কোন ভাবেই ঐ ধর্মগুলিকে বিচার করা সম্ভব নয়। সেই সংলাপই **বাস্তব সংলাপ** যা বাস্তব-পরিস্থিতির অন্তর্গত চরিত্রের ক্রিয়া বা প্রতিক্রিয়ার বাচনিক অভিব্যক্তি। সেই সংলাপই **প্রগতিধর্মী** (progressive) যা নিজে অন্য সংলাপের নৈমিত্তিক (conditioned) হয়েও পরবর্তী সংলাপের নিমিত্ত (condition) অর্থাৎ যা চরিত্রের বিশেষ মুহূর্তের বাচনিক আচরণ হয়েও সঙ্গে সঙ্গে অন্য বাচনিক প্রতিক্রিয়ার প্রত্যাশা সৃষ্টি করে। সংলাপ পদ্যেই রচিত হোক অথবা গদ্যেই রচিত হোক, সংলাপের বিচার অন্যান্য উপাদানের বিচারের মতোই, চরিত্রের পারস্পরিক আচরণের নিয়মের দিকে লক্ষ্য থেকেই করতে হবে।

(ঙ) **গান** ॥ নাটকে গান একটি অঙ্গ। গানগুলি যথাযথ বিন্যস্ত রয়েছে কিনা এবং তদোপযোগী হয়েছে কিনা তা বিচার করতে হবে।

(চ) **রস বিচার** ॥ নাটকটির স্থায়ীভাব কি এবং তার পরিণতি কোন রস অর্থাৎ

অঙ্গীরস ও অন্যান্য রসের বিচার করতে হবে। সম্ভব হলে আলম্বন ও উদ্দীপন বিভাব ও অনুভাব এবং সঞ্চারী ভাবের উল্লেখ করতে হবে।

এবার নাট্য সমালোচনার প্রক্রিয়াটিকে সাজিয়ে দেওয়া যাক।

(১) প্রতিপাদ্য বা মূলভাব আবিষ্কার করতে হবে, এবং এই প্রসঙ্গেই নাট্যকার যে বিষয়বস্তু নিয়ে নাটকখানি লিখেছেন, জীবন-সমালোচনায় তার স্থান কি, তার নৈতিক বা সামাজিক তাৎপর্য কি, কেন নাট্যকার ঐ বিষয়বস্তু নির্বাচন করলেন এ সব প্রশ্নের অবতারণা করতে হবে এবং উত্তর দেওয়ার চেষ্টা করতে হবে।

(২) প্রতিপাদ্য বা মূলভাবের শরীর হিসাবে বৃত্তটি সার্থক হয়েছে কিনা। বৃত্তের রীতি এবং কাহিনীর সন্ধি-বিভাগ ঠিক হয়েছে কিনা। এই প্রসঙ্গেই অঙ্ক-বিভাগ এবং অঙ্কান্তর্গত দৃশ্য যদি থাকে, সেই দৃশ্য পরিকল্পনা ঠিক হয়েছে কিনা, দৃশ্যে বা অঙ্কে ঘটনাবিন্যাস সমুচিত হয়েছে কিনা, ঘটনাবিন্যাস প্রগতিধর্মী (progressive) বা দৃষ্টান্তধর্মী—(Illustratives) বা পুনরাবৃত্তিধর্মী (Repeatative)-কোন ধর্মী হয়েছে, ঘটনার সঙ্গে ঘটনার অন্বয় কতখানি রক্ষিত হয়েছে। ঘটনার অগ্রগতির সঙ্গে ঔৎসুক্যের তীব্রতা বৃদ্ধি হয়েছে কিনা—এ সব প্রশ্নের বিচার করতে হবে।

(৩) চরিত্রের বিচার, চরিত্রের সমাবেশ বিচার, চরিত্রের আচরণ বিশ্লেষণ।

(৪) দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বিচার। দ্বন্দ্বের পরিণতি বা অঙ্গীরস বিচার—অঙ্গরস বিচার।

(৫) সংলাপ বিচার।

(৬) গান ও দৃশ্যযোজনা বিচার।

(৭) উপসংহার।

উপসংহারে নাট্যতত্ত্ববিদ্ লাজোস এগরি তাঁর গ্রন্থের শেষে নাটক বিশ্লেষণ পদ্ধতির যে ছকটি দিয়েছেন সেই ছকটি আমি উপস্থিত করছি :—

(১) নাটক বিশ্লেষণে প্রথমেই 'প্রেমিজ' নির্ধারণ করতে হবে।

(২) Pivotal character অর্থাৎ "one who takes the lead in any movement or cause" নিরূপণ করতে হবে।

(৩ অন্যান্য চরিত্রের বিবরণ দিতে হবে।

(৪) চরিত্রগুলিকে ঠিকভাবে প্রস্তুতি ও ব্যক্তি অনুসারে সাজানো হয়েছে কিনা অর্থাৎ 'orchestration' ঠিক হয়েছে কিনা তা বিচার করতে হবে।

(৫) 'Unity of Opposites' পরীক্ষা করতে হবে, 'Unity of Opposites' বলতে বোঝায় নায়কের ও প্রতিনায়কের ইচ্ছাশক্তির (will) বৈপরীত্য এবং উভয় শক্তির সমান জোর। "The real unity of opposites is one in which compromise is impossible."

(৬) 'Point of Attack' বিচার করতে হবে। Point of Attack হচ্ছে—(ক) When a conflict will leads up to a crisis (খ) Where at least one character has reached a turning point in his life (গ) a decision which will precipitate conflict অর্থাৎ where something vital is at stake at the very begining of a play.

(৭) দ্বন্দ্বের প্রকৃতি (Conflict) বিচার।

(৮) চরিত্রের ক্রমপরিণতি (Transition) বিচার।

(৯) চরিত্রের পরিবর্তন (Growth) বিচার।

(১০) সংকট (Crisis) বিচার।

(১১) চূড়ান্ত পরিণতি (Climax) বিচার।

(১২) সমাধান (Resolution) বিচার।

(১৩) সংলাপ (Dialogue) বিচার।

এগরির এই ছক্‌টি সর্বজনগ্রাহ্য হবে এ কথা জোর করে বলা না গেলেও এই কথাটি অন্তত বলা চলে যে নাটক সমালোচনায় যে যে বিষয় বিচার্য, নাটক বিশ্লেষণেও সেই বিষয়ের দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে এবং সমালোচনা ও বিশ্লেষণের মধ্যে মাত্রাগত পার্থক্য ছাড়া আর কোন পার্থক্য নেই। সমালোচনা করতে গেলেই বিশ্লেষণ করতে হয় এবং বিশ্লেষণ করলেই পরোক্ষভাবে সমালোচনাই করা হয়। বিশ্লেষণ যদি হয় নাটকের প্রত্যেকটি উপাদানের বা অঙ্গের পৃথক পৃথক বিচার, সমালোচনাকে বলা যায়, প্রত্যেকটি অঙ্গের বিচারের সাহায্যে অঙ্গীর মূল্য নিরূপণ।

হেনরিক ইবসেন রচিত চিরায়ত নাটক

॥ গোস্টস্ ॥

॥ কাহিনী বৃত্ত ॥

প্রথম অংক—মিসেস হেলেন অ্যালভিং তাঁর স্বামী ক্যাপ্টেন অ্যালভিংয়ের স্মৃতিরক্ষার্থে একটি অনাথ আশ্রম প্রতিষ্ঠা করতে চলেছেন। আগামীকাল তার আনুষ্ঠানিক উদ্বোধন হবে। আজ বিকেলে শহর থেকে ধর্মযাজক মিঃ ম্যানডার্স এলেন এ বিষয়ে বৈষয়িক আলোচনা করতে—প্রধান আলোচ্য এই আশ্রমকে বীমা করা হবে কিনা। এটি বীমা করলে লোকে সমালোচনা করবে যে তাঁরা ঈশ্বরের অসীম ক্ষমতায় বিশ্বাসী নন—আবার না করলে যে কোনরকম ক্ষতির ঝুঁকি নিতে হবে। মিসেস অ্যালভিং বীমা না করার পক্ষে মত দিলেন সেই সঙ্গে এও জানিয়ে দিলেন যে কোনরকম ক্ষতি হয়ে গেলে তিনি তা পূরণ করবেন না।

এই অনুষ্ঠান উপলক্ষ্যে ক্যাপ্টেনের একমাত্র সন্তান ওসওয়াল্ড্ প্যারিস থেকে বাড়ি এসেছে। সাত বছর বয়স থেকে সে বাড়িছাড়া—এখন সে রীতিমত আলোচিত শিল্পী। ম্যানডার্সের সঙ্গে তার জীবনযাপনগত সততা ও সমস্যার আলোচনায় দেখা গেল সে ম্যানডার্স তথা চার্চ নিয়ন্ত্রিত বিধিব্যবস্থার বিরোধী এবং মিসেস অ্যালভিং তাঁর ছেলেকে সমর্থন করলেন তার ব্যাপক অধ্যয়নের থেকে পাওয়া জ্ঞান নিয়ে। মূলত এই পর্বে সত্য ও কর্তব্য নিয়ে দ্বন্দ্ব প্রখর হয়ে উঠেছে।

এক বৃদ্ধ ছুতোর ইঙট্র্যাণ্ড—যার সুনাম বলতে কিছু নেই সে এই আশ্রমের কাজ শেষ করে শহরে ফিরে যাচ্ছে এবং তার মেয়ে রেজিন যাকে মিসেস অ্যালভিং মানুষ করেছেন তাকে অসৎ উদ্দেশ্যে নিয়ে যেতে চাইছে। মিসেস অ্যালভিং তাকে যেতে দিতে নারাজ—এবং রেজিনও যেতে রাজী নয়, তার কারণ ওস-ওয়ালড্ কেন্দ্রিক দুর্বলতা। ম্যানডার্স এ ব্যাপারে ইঙট্র্যাণ্ডকে কথা দিলেও বিশেষ সহায়তা করতে ব্যর্থ হলেন।

মিঃ ম্যানডার্স মিসেস অ্যালভিংকে কর্তব্য সম্পর্কে কিছু বলতে গিয়ে ব্যক্তিগত ভাবে ভদ্রমহিলার আচার আচরণকে আক্রমণ করে বললেন নারী হলেও তিনি স্ত্রী এবং মা হিসেবে সম্পূর্ণ ব্যর্থ। তিনি আবেগতাড়িত হয়ে কর্তব্যচ্যুত হয়েছিলেন এবং স্বামীকে ত্যাগ করতে চেয়েছিলেন কিন্তু তা তিনি

করেননি কারণ ম্যানডার্স তাঁকে বাড়িতে ফিরিয়ে দিয়েছিলেন। মা হিসেবে ব্যর্থ হলেন সাত বছরের ছেলেকে দূরপ্রবাসে পাঠিয়ে যার ফলে ওসওয়াল্ড্ দুর্বিনীত এবং চার্চ বিরোধী এবং তারই ফলে দ্বিধাহীনভাবে সে চার্চের অনুমোদনের বাইরে সৎ সুস্থ সুন্দর জীবনচর্চায় বিশ্বাসী।

এই আক্রমণের উত্তরে মিসেস অ্যালভিং নিজের বিবাহিত জীবন সম্পর্কে যে গূঢ় সত্যকে উন্মোচন করলেন তাতে জানা গেল তাঁর স্বামী বিয়ের সময়েই সিফিলিসের রুগী এবং বিয়ের পরেও তার চরিত্রহীনতা কমেনি বরং বেড়েই গিয়েছিল। অন্যতম প্রমাণ রেজিন দাসীর গর্ভে জাত সে তার স্বামীরই অবৈধ সন্তান। শুনে ম্যানডার্স যখন স্তম্ভিত তখন ডাইনিং রুমে নেপথ্য লালসার নায়ক নায়িকা ওসওয়ালড্ এবং রেজিনের কণ্ঠস্বর শুনে মিসেস অ্যালভিং তাদের মা-বাপের প্রেতকেই যেন অনুভব করলেন।

দ্বিতীয় অংক—ম্যানডার্স ও অ্যালভিংয়ের কথায় ঠিক হল রেজিনকে এ বাড়ি থেকে সরিয়ে দিতে হবে। এরমধ্যে ইঙষ্ট্র্যাণ্ড এসে একটি প্রার্থনা সভা করার অনুমতি নিয়ে গেল এবং ম্যানডার্সকেও সঙ্গে নিয়ে গেল। তার আগে সে স্বীকার করে রেজিন তার সন্তান নয়। সঙ্গে সঙ্গে সে অবস্থার সুযোগ নিয়ে তার পরিকল্পিত সরাইখানার জন্যে কিছু অর্থ সাহায্য চেয়ে প্রকারান্তরে দাবী পেশ করে।

ওসওয়াল্ড্ এই অংকেই তার অসুস্থতার কথা মাকে বিস্তৃত করে বলে। প্যারিসের চিকিৎসক এই ব্যাপারে তাকে বলেছিল—পিতার পাপ পুত্রে বর্তায়। শুনে সে ক্ষিপ্ত হয়েছিল। সে তার বাবাকে জানে তিনি পবিত্র পুরুষ ছিলেন এবং এসবই ঘটেছিল মিসেস অ্যালভিংয়ের ছেলের কাছে বাবার সম্পর্কে ভালো ধারণা দিয়ে লেখা চিঠি থেকে। ওসওয়াল্ডের ধারণা যে তার আমোদপ্রিয়তার বিষময় ফল হিসেবেই অজ্ঞাতে সে এই রোগে আক্রান্ত হয়েছে। সে রেজিনকে বিয়ে করতে চায়—জীবনে সুখী হতে চায়।

মিসেস অ্যালভিং সত্য ঘটনা বলতে মনস্থ করলেন কিন্তু ঠিক সেই সময় অদূরে অনাথ আশ্রমে আগুন লেগে গেল—সকলেই ছুটে গেলেন।

তৃতীয় অংক—আশ্রম ভস্মীভূত হয়েছে। ইঙষ্ট্র্যাণ্ড এজন্যে ম্যানডার্সকে দায়ী করেছে—তার বক্তব্য কাঠকুটোর স্তূপে তিনি বাতির আগুন ছুঁড়ে দিয়েছিলেন। ম্যানডার্স স্বভাবতই বেসামাল বিশেষ করে এই কথা প্রচারিত হলে ধর্মযাজক হিসেবে তার সুনাম একেবারে ধূলিসাৎ হবে। এই সুযোগও ইঙষ্ট্র্যাণ্ড নেয় 'এবং

ম্যানডার্স তার কাছে কবুল করে যে ইঙষ্ট্র্যাণ্ডের প্রস্তাবিত পান্থশালার জন্যে প্রয়োজনীয় অর্থের সংস্থান তিনি করে দেবেন।

এবার রেজিন ও ওসওয়াল্‌ড্‌কে মিসেস অ্যালভিং সমস্ত ঘটনা আনুপূর্বিক জানালেন। রেজিন অসন্তুষ্ট হল এই ভেবে যে এ বাড়িতে সে এ বাড়ির মেয়ের মত মানুষ হতে পায়নি—তার ভূমিকা অন্যতম পরিচারিকা'র। সে ওসওয়াস্‌ড্‌কে বিয়ে করতে রাজী নয় কারণ ঐরকম বিশ্রী রোগগ্রস্থ একটি লোকের সঙ্গে সে নিজেকে জড়িয়ে ফেলতে চায় না। অতঃপর সব জেনে শুনেই সে নিজের ভাগ্য ইঙষ্ট্র্যাণ্ডের সঙ্গে জড়িয়ে নিয়ে তখনি এ বাড়ি ছেড়ে রওনা হয়ে যায়।

এবার ওসওয়াল্‌ড্‌ চূড়ান্ত আতংকের কথাটি ব্যক্ত করে। তার মস্তিষ্ক ক্রমশ রোগের প্রভাবে অকেজো হয়ে যাচ্ছে। এই আক্রমণ দুবার হয়ে গেছে—চিকিৎসকের অভিমতে আবারও হবে এবং তখন তার অবস্থা হবে জীবন্মৃত। সে ভেবেছিল সেই সাংঘাতিক মুহূর্তে রেজিন তাকে মরফিয়ার বড়ি দিয়ে জীবনাবসনে সহায়তা করবে কিন্তু এখন এই ভয়ংকর কাজ করার জন্যে তার মা ছাড়া আর কেউ রইল না। সে চাইল এই ভয়ংকর কাজ করার জন্যে মা প্রতিজ্ঞা করুক কিন্তু মিসেস অ্যালভিং প্রতিজ্ঞা করলেন না—বরং মরফিয়া দেখে আতংকে শক্ত হয়ে গেলেন। কিন্তু রাত পোয়ানোর আগেই ওস্‌ওয়াল্‌ড্‌ আবার আক্রান্ত হল। শূন্যদৃষ্টিতে সে সূর্যের প্রার্থনা করে। মিসেস অ্যালভিং ভয়ংকর পরিণতিকে সত্য বলে মেনে নিলেন। পুত্রের মৃত্যু অন্ততঃ শান্তিময় হোক ভেবে মরফিয়ার কৌটো খুঁজতে চললেন।

নাট্য বিশ্লেষণ

প্রতিপাদ্য বিষয়—Premise

পিতার পাপ পুত্রে বর্তায়।

পিভোটাল চরিত্র—Pivotal Character

মিঃ ম্যানডার্স—খ্রীষ্টান ধর্মযাজক।

মূল আলম্বন চরিত্র—Well Rounded Character

মিসেস হেলেন অ্যালভিং।

চরিত্র—Character

মিসেস অ্যালভিং।

মিসেস অ্যালভিং পূর্ণ প্রকাশিত চরিত্র ও এবং মূল অবলম্বন।

কর্তব্যপরায়ণা কন্যা কিভাবে আতংকগ্রস্থ বধূ কর্তব্যের

অনুরোধে জীবনের সমস্ত সুখ বিসর্জন দিয়েছেন এই মহিলা, তার পূর্ণ বিবরণ পাওয়া যাচ্ছে। ছেলের মুখ চেয়ে স্বামীর দুর্নাম লুকোতে কাজ করে যাওয়াই তাঁর জীবনের একমাত্র উদ্দেশ্য। কিন্তু দিনগত পাপক্ষয়ের মধ্যে ব্যাপক অন্বেষণ ও অধ্যয়ন তাকে সেই শক্তির অধিকারিণী করেছে যা দিয়ে তিনি তুচ্ছ বিশ্বাসকে ত্যাগ করে সত্যকে আঁকড়ে ধরেছেন। এখন তিনি মানসিক দিক থেকে শক্তিশালী এবং স্থিরপ্রতিজ্ঞ চরিত্র এবং বিদ্রোহী।

মিঃ ম্যানডার্স— বিবেক কর্তৃক পরিচালিত চরিত্র। এর জন্যে তিনি ব্যক্তিগত জীবনে ক্ষতিগ্রস্থ হলেও তিনি সত্যের পূজারী এ কথা জেনেই তিনি গর্বিত। কিন্তু সুনাম তাঁর বহ্নি—সেই সুনাম নষ্ট হবার আশংকায় প্রয়োজনের ভিত্তিতেই তাঁকে আমরা অন্যায় ও অসত্যের সঙ্গে আপোষ করতে দেখি।

ওস্‌ওয়াল্‌ড্‌— বুদ্ধিমান, রুচিসম্পন্ন, শিল্পী স্বভাবের চরিত্র। সে আদর্শ বা কর্তব্যের ওপর স্থান দিয়েছে জীবন সত্যকে। প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার ওপরে কোন কিছুকেই সে স্বীকার করে না এবং সেই নিজের জীবন ও জগতকে গড়ে তোলার পক্ষপাতী।

রেজিন— চাঁছাছোলা, বস্তুবাদী, স্বার্থপর অতিসাধারণ মেয়ে। একমাত্র চাওয়া-পাওয়ার হিসেব সে করতে পারে—আদর্শ, সত্য, ইত্যাদি নিয়ে ভাবতে অক্ষম।

ইভ্‌ষ্ট্র্যাণ্ড— অত্যন্ত চতুর—ধুরন্ধর চরিত্র। স্বার্থ ছাড়া সে চলে না। কারো ক্ষতি না করলেও সবসময় অবস্থার সুযোগ নিতে সে তৎপর এবং এ ব্যাপারে তার প্রত্যুৎপন্নমতিত্ব অসাধারণ। সব মিলিয়ে চরিত্রটি আকর্ষণীয়।

এই নাটকের সমস্ত চরিত্রই সম্পূর্ণ চরিত্র।

বিন্যাসগত শিল্পসংগতি—Orchestration

মিসেস অ্যালভিংয়ের পরিচ্ছন্ন মনের পাশে ম্যানডার্সের অন্ধ পবিত্রতার ধারণা; ইওষ্ট্র্যাণ্ডের বিশ্বাস হননের পাশে ম্যানডার্সের বিশ্বাস ও আস্থা; রেজিনের স্বাধিকার বোধ স্বার্থপরতার সমধর্মী ইওষ্ট্র্যাণ্ডের কুটিলতা; ওস্‌ওয়াল্‌ডের বুদ্ধিমত্তা, চরিত্রশক্তি ও রুচিসম্পন্নতা।

বিষম ঐক্য—Unity of Opposites

মিসেস অ্যালভিং ও ম্যানডার্স দুজনেই চেয়েছেন—গড়ে তোলা সুনামের আড়ালে ক্যাপটেন অ্যালভিংয়ের স্মৃতি রক্ষা করা হোক—তার স্বরূপ অপ্রকাশিত থাক। তারা এও চেয়েছেন রেজিন ও ওসওয়াল্ড যেন বিবাহিত দম্পতির জীবনে প্রবেশ না করে তার কারণ তারা একই পিতার ঔরসে জাত।

আক্রমণের লক্ষ্য—Point of Attack

প্রথম অংকে অসাধারণ exposition—যেখানে প্রেত সম্পর্কিত এই নাটকের অন্তর্গত ধারণাটি উন্মোচিত এবং তা অত্যন্ত সাবলীল ও শক্তিশালী হয়ে গড়ে উঠেছে।

দ্বন্দ্ব—Conflict

দ্বিতীয় অংকে অত্যন্ত শান্তভাবে ঘটনা শুরু হলেও তীব্র উত্তেজনা সৃষ্টি হতে থেকেছে। সেই ঘটনাগত উত্তাপ অনুভূত হয়েছে ম্যানডার্সের সঙ্গে ইঙস্ট্র্যাণ্ডের কথাবার্তায়। এই অংকের শেষে মিসেস অ্যালভিংয়ের সবকিছু খুলে বলার সিদ্ধান্তে উত্তেজনা উত্তুঙ্গ হয়ে উঠেছে যা দর্শককে উন্মুখ করে রাখে নতুন ঘটনা দিয়ে—এ ঘটনাটি অনাথ আশ্রমের আগুন লাগা ও অন্যদের ব্যস্ততায়।

ক্রান্তি—Transition

সংকট স্তরে স্তরে ঘনীভূত হয়েছে ঘটনার পর্যায়ক্রমে প্রথমত, স্বামীর স্বরূপ উদ্ঘাটনে মিসেস অ্যালভিংয়ের তীব্র ভূমিকা ; দ্বিতীয়ত, রেজিন ক্যাপ্টেনের জারজ সন্তান এই তথ্যের প্রকাশ ও প্রতিষ্ঠা ; তৃতীয়ত, ইঙস্ট্র্যাণ্ডের টাকার লোভে অন্তসত্ত্বা মহিলাকে বিবাহের ইতিকথায় ; চতুর্থত, ওসওয়াল্ডের সিদ্ধান্ত যে সে রেজিনকে বিয়ে করবে ; পঞ্চমত, ম্যানডার্স ইঙস্ট্র্যাণ্ডকে রাজী করালেন অনাথ আশ্রম অগ্নিদগ্ধ হওয়ার দোষ সে কাঁধে নিয়ে ম্যানডার্সের সুনামকে নিষ্কণ্টক করবে ; ষষ্ঠত, ওস্ওয়াল্ডের অসুস্থতার পরিণতিতে মায়ের কাছে প্রতিশ্রুতি আদায়ের প্রয়াস এবং সবশেষে মিসেস অ্যালভিং মরফিয়া দেবেন কিনা।

চরিত্রের বিকাশ ও পরিণতি—Growth of Character

মিসেস অ্যালভিং এক কর্তব্যপরায়ণা রমণী থেকে বিদ্রোহী নারীতে পরিণত হলেন।

খ্রীষ্টান ধর্মযাজক ম্যানডার্স ধর্মভীরু আদর্শনিষ্ঠ এবং সুনামের প্রত্যাশী—কিন্তু তিনি শেষ পর্যন্ত কাপুরুষ, আদর্শ বিচ্যুত এবং অধার্মিক হলেন।

ওস্ওয়ালড সৎ, রুচিবান বিশিষ্ট চিত্রশিল্পী। ভদ্র, মার্জিত ও স্বাভাবিক এই মানুষটি পিতার পাপে ধ্বংস হল।

রেজিন ছিল কর্তব্যপরায়ণা নবযুবতী কিন্তু সব ত্যাগ করে সে অনিশ্চিতের দরিয়ায় ভেসে গেল। উৎকট স্বার্থপরতায় অন্ধ হয়ে শুভার্থী মিসেস অ্যালভিং ও ওসওয়াল্ডকে ত্যাগ করে সে অন্ধকারে হারিয়ে গেছে।

ইঙষ্ট্র্যাণ্ড সামান্য ছুতোর হলেও অর্থশালী হবার অন্ধকার পথে সে লক্ষ্যে পৌঁছে যেতে পারে।

সংকট—Crisis

রেজিনকে বিয়ে করার জন্য ওসওয়াল্ডের সিদ্ধান্ত ও প্রস্তাব।

চূড়ান্ত সমুন্নতি—Climax

ভগ্নমন ওসওয়াল্ডকে নিজের হাতে বিষ দিয়ে মরতে সাহায্য মিসেস অ্যালভিং করবেন কি না।

পরিণাম—Resolution

মিসেস অ্যালভিং মর্মান্তিক করুণা করতে মরফিয়া খুঁজছেন।

সংলাপ—Dialogue

সংগত ও সুন্দর; চরিত্রের অন্তর্গত ও উন্মোচক।